Diacritica

Bimestrale indipendente fondato da Maria Panetta e Matteo Maria Quintiliani

Direttore responsabile: Domenico Renato Antonio Panetta

Comitato Scientifico:

Valeria Della Valle ("Sapienza Università di Roma"), Alessandro Gaudio (ASN in Letteratura italiana contemporanea), Matteo Lefèvre (Università di Roma "Tor Vergata"), Maria Panetta (ASN in Letteratura italiana contemporanea), Italo Pantani ("Sapienza Università di Roma"), Giorgio Patrizi (Università degli Studi del Molise), Ugo Perolino (Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara), Paolo Procaccioli (Università della Tuscia), Giuseppe Traina (Università degli Studi di Catania-Sede di Ragusa)

Comitato editoriale:

Maria Panetta, Sebastiano Triulzi (*Academic Director* Rome Campus L*d*M Institute)

Rivista telematica open access registrata presso il Tribunale di Roma il 31/12/2014, autorizzazione n. 278

Codice ISSN: 2421-115X - Sito web: www.diacritica.it

Iscrizione ROC: n. 25307 - Codice CINECA: E230730

Editore e rappresentante legale: Anna Oppido – P. IVA: 13834691001

Sede legale: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)

Vicedirettore: Maria Panetta

Redazione: Davide Esposito, Maria Panetta

Consulenza editoriale: Rossana Cuffaro e Daniele Tonelli (Prontobollo Srl: www.prontobollo.it)

Webmaster: Daniele Buscioni

Anno III, fasc. 5 (17), 25 ottobre 2017

a cura di Maria Panetta

Indice

Editoriale

Sulle tracce di Medea, di Maria Panetta……..……..….. p. 7

Letture critiche……. p. 11

La Medea *di Pasolini*, di Giuseppe Garrera e Sebastiano Triulzi……..……..……..……... p. 13

Abstract: *This is the text of the presentation of the photographic exibition on* Medea*, the famous Pasolini's film (1969). Two of the curators notice that Maria Callas had been chosen by Pasolini in a period of fragility, due to this abandonment of her husband Onassis and to voice problems. For Pasolini the encounter with Callas inspires visions and he begins a journey into the world of mothers.*

Nota per l'esposizione, di Giuseppe Garrera.……..….... p. 15

Abstract: *The note for the Pasolini's* Medea *exposition emphasize how the photogenicity of Callas was exciting for a director who aimed at a film similar to painting, following the lesson of his Master Roberto Longhi. According to Garrera, the film is an allegory of female pain, and Tursi's photos have a great visionary impact.*

Medea la sovrana, di István Puskás..... p. 19

Abstract: *According to Puskás, Pasolini's reinterpretation of Medea's myth in the 1969 film is an allegory of the clash between the pre-modern and the modern society, between the West and the East. The critic uses the theory of biopolitics to read the work and illustrates the influence of Pasolini on the philosophy called "Italian Theory", and especially on Giorgio Agamben.*

Sul set di Medea*. Pier Paolo Pasolini e Maria Callas*, di Sebastiano Triulzi……..……..……..……... p. 26

Abstract: *This essay describes in detail the photografic exhibition on Pasolini's* Medea *hosted at Hungary Academy in Rome, motivating the choices of the curators. It analyzes also the relationship between Callas and her assistant, Nadia Stancioff, and finally it illustrates the pictorial setting of Pasolini's cinema, interpreting Medea's archetype as opposed to that of Jason, a symbol of the cold rationalism of Western civilization.*

La poesia di Lucio Piccolo: uno sguardo lessicografico, di Antonio Di Silvestro.……...…….. p. 34

Abstract: *The essay explores Lucio Piccolo's precious poetical lexicon and highlights its main antinomies and some recurring themes: time, precariousness, mystery, memory and voice. Di Silvestro illustrates in detail also the affinity beween Piccolo's work and Eugenio Montale's poetry.*

Il senso del tragico in Dissipatio H. G.*: la catastrofe dell'incomunicabilità*, di Maria Panetta……..... p. 49

Abstract: *This is the text of the conference read at Compalit Congress, in Venice, in last December. The essay illustrates the continuity between Morselli's book intitled* Fede e critica *and his novel intitled* Dissipatio H. G. *and explains the sense of tragic in Morselli's opera as a psychological question, and as solipsism drama.*

Matteo Veronesi o del silenzio della parola, di Maria Panetta……..... p. 65

Abstract: *This essay examines the last book of verses of Matteo Veronesi,* Tempus tacendi, *edited in Switzerland in 2017. This Italian poet, born in Imola in 1975 and author of other verses, collected in the past in some anthologies, is also a refined literary critic and his deep knowledge about Italian and classical literatures emerges in his complex poetry.*

Storia dell'editoria…….…….. p. 77

La dislessia nell'attuale panorama editoriale italiano, di Alessandra Frustaci…….....……..……....…..… p. 79

Interviste agli editori: la Casa editrice Sinnos (Della Passarelli)……..…….....…..… p. 82

Interviste agli editori: la Casa editrice biancoenero (Flavio Sorrentino)……...……....…..… p. 87

Interviste agli editori: la Casa editrice uovonero (Sante Bandirali)……..……....…..… p. 91

Abstract: *This article outlines the situation of contemporary Italian publishing that deals with dyslexia. Than, there are also three interviews with publishers' professionals (they work for Sinnos, biancoenero and uovonero publishing houses).*

«Emozionare con l'arte»: la missione di Eretica Edizioni e del suo fondatore Giordano Criscuolo, di Mattia Marzi…….....……....…..… p. 97

Abstract: *This is the interview to the foundator of Eretica Edizioni, Giordano Criscuolo. In 2015 he has created, in a little town near Salerno, a new publishing house offering the possibility to publish their works to young writers and poets that dont' like to pay to publish.*

Recensioni …….……...…. p. 103

LIBRI

L'animal et son biographe di Stéphanie Hochet, di Claudio Morandini……..…….....…… p. 105

Riscoperte: *Biondo era e bello* di Mario Tobino, di Ivan Di Rosa…….…….…….…… p. 109

Contatti ……... p. 113

Gerenza ……... p. 115

Editoriale

di Maria Panetta

Sulle tracce di Medea

Medea è un personaggio mitologico presente nell'immaginario collettivo fin dall'antichità classica. Nipote o sorella di Circe, l'incantatrice per antonomasia (a seconda delle varie versioni del mito), rappresenta la donna nelle sue caratteristiche più negative di maga, fattucchiera, creatura diabolica nata per stregare l'uomo e condurlo verso una strada di perdizione in cui le regole e i valori del vivere civile vengono ripetutamente violati.

Oltre alla sua spregiudicatezza nel relazionarsi all'idea di concepire un omicidio, alla sua predisposizione a non mantenere la parola data e a tradire la fiducia anche delle persone più care e vicine (si ricordi che arriva a uccidere il fratello Absirto con l'inganno), l'elemento che, forse, ha sempre contribuito a farne un personaggio cui risulta difficile dimostrare comprensione, concedere delle attenuanti o accordare un perdono (solo Dante, in *Inferno* XVIII 96, ne fa una vittima del seduttore Giasone, forse sulla scorta delle *Metamorfosi* e delle *Heroides* ovidiane) è la sua condotta di madre capace di privare della vita coloro cui l'ha donata, di uccidere i propri figlioletti Mermero e Fere, per punire l'amato Giasone.

Anche la disperazione per la propria sorte di donna ripudiata e tradita dall'uomo per il quale ha abbandonato famiglia e patria non è mai apparsa una motivazione valida per giustificare la crudeltà della "madre snaturata": e il fatto che l'assassinio dei propri bambini rappresenti anche un'ulteriore negazione di sé come donna, in quanto creatura

positiva capace di donare la vita, non mitiga in alcun modo, nella percezione comune, la mostruosità del terribile comportamento da lei esemplificato.

Il suo personaggio, però, ha comunque ispirato svariati poeti e scrittori, dall'antichità ai giorni nostri; la rappresentazione delle madri in letteratura (nei miti, nelle tragedie greche, nelle narrazioni folkloriche, nelle leggende, nelle fiabe e poi nei romanzi) ha, infatti, sempre proceduto secondo due binari opposti, ripercorrendo la duplicità metamorfica del materno: quello rassicurante delle madri amorose e protettive, e quello perturbante delle donne dal volto sinistro, ambiguo e inquietante, capaci di sedurre, irretire, predare e divorare persino le proprie creature.

Per quanto riguarda la figura di Medea, oltre alle imprescindibili rappresentazioni antiche che ne hanno dato, in ambiente greco, Pindaro (nella *Pitica IV*), Eschilo e Sofocle (in drammi purtroppo perduti), Euripide (nel 431 a. C., nella sublime tragedia nella quale si dibattono temi attualissimi quali quelli del rapporto fra i sessi e tra amore e convenienza, oltre che dei pregiudizi nei riguardi degli stranieri), Apollonio Rodio nelle *Argonautiche*; e, in ambiente romano, Ennio (nella perduta tragedia *Medea exul*), Ovidio, Seneca e Valerio Flacco, si possono ricordare almeno la *Medea* di Lodovico Dolce (1557), la tragedia della madre vendicatrice e infanticida di Corneille (1635), la *Medea* di Giovanni Battista Niccolini (ca 1814), *La lunga notte di Medea* (1949) di Corrado Alvaro, fino al romanzo *Medea. Voci* di Christa Wolf (1996).

Il personaggio ha ispirato, però, anche altre arti, a partire dalla musica (si pensi al *Giasone* di Francesco Cavalli, del 1649, o alla *Medea* di Cherubini, del 1797), fino ad arrivare alla pittura (si vedano lo struggente affresco pompeiano nella Casa dei Dioscuri o *La furia di Medea* di Delacroix, del 1838), alla danza (ad esempio, nella settecentesca *Medea in Colchide* di Vogel) e al cinema, con Pasolini e Lars von Trier (1988).

La pellicola pasoliniana del 1969, in particolare, fu girata in Turchia, Siria, a Pisa e a Grado e, notoriamente, ebbe come protagonista Maria Callas, ma vide anche la partecipazione di attori come Massimo Girotti e Piera Degli Esposti.

Lo scorso venerdì 20 ottobre è stata inaugurata a Roma, nella prestigiosa sede dell'Accademia d'Ungheria di Via Giulia, un'emozionante mostra fotografica, a cura di Giuseppe Garrera, Sebastiano Triulzi, Tamás Torma e István Puskás, che propone degli intensi scatti di scena realizzati da Mario Tursi durante le riprese del film di Pasolini; un'altra sezione della mostra è, poi, dedicata a video, installazioni *site specific* e immagini delle fotografe ungheresi Lucia Gőbölyös e Eszter Herczeg, che reinterpretano il mito in una chiave contemporanea.

Si può dire che Medea abbia attraversato i secoli senza mai perdere la propria forza simbolica e il proprio fascino perverso di donna seduttrice, barbaricamente fiera, incapace di dominare le proprie primitive passioni, spregiudicata e fuori dagli schemi, che, da vittima del proprio uomo, si trasforma in crudele carnefice dei propri figli e in vendicativa punitrice del loro padre, condannando se stessa all'isolamento, alla solitudine, all'allontanamento dal civile consesso umano.

Come emerge da alcuni testi dei curatori della mostra romana, che abbiamo il privilegio di ospitare in questo fascicolo di «Diacritica», Maria Callas ne è stata interprete intensa e credibile, e la sensibilità pittorica di Pasolini, di ascendenza longhiana, ha permesso al regista di immaginare che, oltre alla pellicola, l'arte fotografica di Tursi avrebbe saputo immortalare al meglio la drammatica immedesimazione che ha consentito all'attrice protagonista di calarsi perfettamente in un ruolo di così ardua complessità.

Gli scatti restituiscono la profondità del rapporto umano fra Maria e Pier Paolo, la loro confidenza, la loro «affinità psichica», nonché la «dolcezza» quasi infantile della donna, quell'«ingenuità» che Pasolini, seppur con dichiarato «sgomento», ha cantato anche nei drammatici versi che le ha dedicato (parte della raccolta del 1971, *Trasumanar e organizzar*), ma anche le emozioni terribili e quasi "disumane", «infernali», che il volto intenso e lo sguardo ardente e penetrante della Callas hanno saputo esprimere nel corso delle riprese.

Maria Panetta

Letture critiche

In questa sezione vengono accolti contributi originali, che delineino e analizzino figure e opere della contemporaneità letteraria o gettino nuova luce su autori, questioni e testi (non solo italiani) già studiati in passato, avvalendosi della bibliografia più recente o ponendo nuovi interrogativi in relazione a diversi ambiti d'indagine: alla ricerca di prospettive di analisi sinora trascurate e di itinerari critici mai battuti, e con un'apertura all'attualità, alla comparatistica e all'interdisciplinarità.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:
Macrosettori: 10/F, 10/C, 11/C, 14/A
Settori scientifico-disciplinari:

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/12: Linguistica italiana
- L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

- L-ART/06: Cinema, fotografia e televisione
- L-ART/07: Musicologia e storia della musica

- M-FIL/04: Estetica
- M-FIL/05: Filosofia e teoria dei linguaggi
- M-FIL/06: Storia della filosofia

- SPS/01: Filosofia politica

La Medea *di Pasolini*

Maria Callas viene scelta da Pasolini per interpretare il ruolo di Medea proprio quando la sua parabola esistenziale sembra coincidere tragicamente con quella dell'antica eroina: smarrito il potere magico della sua voce, da poco abbandonata dall'uomo che pensava l'amasse e per il quale ha sacrificato tutto, da maga e regina delle scene, divina e potente, è divenuta all'improvviso fragile e vulnerabile: per molti è ormai inesorabilmente avviata sul viale del tramonto, non ha più poteri né regalità né incantamenti.

Per Pier Paolo Pasolini l'incontro con Maria Callas si rivelerà un incontro numinoso, che farà risorgere visioni, susciterà allucinazioni: tutta l'impresa del film Medea prenderà la forma di un viaggio, di una discesa nel regno delle madri.

Come ha scritto Enzo Siciliano, la donna è per Pasolini riapparizione ctonia, riapparizione da un viaggio compiuto nei sentieri che abbiamo abbandonato dall'infanzia: la donna torna ogni volta da lì con una notizia, la notizia del vuoto nel cosmo. Si tratta di ciò che intravvedemmo nell'oscurità stretti alle braccia di nostra madre.

È lo stesso Pasolini a chiedere al fotografo Mario Tursi di catturare, nel volto, nei gesti, nel biancore della pelle di Maria Callas, la visione e il baluginare del terribile, la fine a un certo punto di ogni consolazione femminile e rassicurazione materna. Le sedute, le riprese, gli scatti, si rivelano una cerimonia evocativa e incantatoria: raramente la macchina fotografica ha mostrato così chiaramente il suo portentoso potere stregonesco.

«Io oggi ho colto un attimo del tuo fulgore», scrive Pasolini alla Callas, dopo il primo giorno di riprese: «Ogni giorno un barbaglio, e alla fine si avrà l'intera luminosità».

Attraverso gli straordinari fotogrammi di Tursi, questa mostra restituisce più ancora che l'emozione del momento catturato, l'esperienza del sogno della camera oscura, e del potere che essa, nelle mani di un poeta, possiede, e che in questo caso, come scriveva Moravia all'indomani della prima proiezione del film, arriva addirittura ad attirare e folgorare le presenze e i fantasmi che si sono aggirati intorno alla nostra culla e che presiedono a ogni dondolio e sprofondamento nella buonanotte[1].

Giuseppe Garrera e *Sebastiano Triulzi*

[1] *Nota della Redazione:* per gentile concessione degli autori, ospitiamo con piacere tre testi relativi alla Mostra dedicata a *Medea*, curata da Giuseppe Garrera, Sebastiano Triulzi, Tamás Torma e István Puskás, e inaugurata il 20 ottobre 2017 presso l'Accademia d'Ungheria a Roma (Palazzo Falconieri, Via Giulia, 1: fino al 19 novembre, dal lunedì al venerdì, ore 14.30-19.30; sabato e domenica, ore 10.00-13.00, 14.00-18.00).

Nota per l'esposizione

A volte scrivo la sceneggiatura senza sapere chi sarà l'attore. In questo caso sapevo che sarebbe stata la Callas, quindi ho sempre calibrato la mia sceneggiatura in funzione di lei. Ha contato molto nella creazione del personaggio… La barbarie, sprofondata dentro, che vien fuori nei suoi occhi, nei lineamenti, non si manifesta direttamente, anzi. Lei appartiene a un mondo contadino, greco, agrario, e poi si è educata per una civiltà borghese. Dunque in un certo senso ho cercato di concentrare nel suo personaggio la complessa totalità di Medea.

(P. P. Pasolini, *Appunti per Medea*)

Medea è sacerdotessa di Ecate, la dea della morte.

(P. P. Pasolini, *Appunti per Medea*)

Questa mostra poggia su tre elementi fondamentali: Medea, Pasolini, e la camera oscura.

La fotogenia della Callas è un elemento entusiasmante per Pasolini, tanto più che l'inquadratura di Pasolini è da sempre un'inquadratura iconica, cioè da icona sacra, controsole, con il sole negli occhi, nei film come il fondo oro, velluto nero e luminosità del bianco nelle foto e lettura del bianco e del nero e del fotogramma in chiave caravaggesca, quel Caravaggio che da Longhi in poi era stato additato profeta della luce fotografica e cinematografica.

Quello che colpisce delle foto fuori scena, durante le pause delle riprese, è che mostrano l'adorazione della Callas nei confronti di Pasolini. Nadia Stanckioff, che era la segretaria e l'assistente della Callas durante la lavorazione, racconta che Maria Callas, quando lavorava in Grecia o Turchia, era una diva, famosissima; Pasolini era nulla rispetto al potere divistico di Maria Callas, lui avrebbe potuto esserne quasi soggiogato, e invece nelle fotografie fuori scena, e non dunque quelle in cui recita, quando non è nell'incarnazione di Medea, è una Callas adorante, con un rapporto di

affetto profondissimo, di ammirazione sconfinato per Pasolini, e con una Callas che mostra tutta la sua fragilità di donna, e di fanciulla; Pasolini individua, riesce a trasportare nel film l'elemento di smarrimento umano e di terribile nella figura di Medea grazie al fatto che Callas presenta questi due aspetti: può passare dall'essere una bambina a essere un'Erinni, c'è un momento in cui si veste dei suoi poteri magici, li recupera, e altri in cui li dismette completamente presentandosi indifesa e vulnerabile. L'innamoramento è il momento della massima vulnerabilità della donna, con la rinuncia ai propri poteri, rinuncia che viene poi ricambiata con l'ingratitudine: Giasone non ha alcun interesse a sposarsi con una ex strega, a mettersi in casa, come suol dirsi, una matta.

Pasolini ha sempre dichiarato che la pellicola è come un'ala di farfalla, è una delle cose più deboli, più fragili che si possano immaginare, ma è in questa evanescenza che si imprime l'evanescenza dell'apparizione, in cui si riesce a catturare per un attimo l'apparizione del numinoso, dato dalla pelle dal corpo dallo sguardo. Nella camera oscura avviene un'epifania e questa apparizione si coglie nella folgorazione della luce fotografica: la potenza della camera oscura, il suo segreto, come direbbe Roland Barthes, si manifesta come rivelazione.

Guardando, ad esempio, i fotogrammi, si comprende una cosa che nel film non risulta sempre evidente: l'uccisione dei figli da parte di Medea è una grazia. Lei sa di fare loro del bene, il più grande dei beni: questo è uno dei punti oscuri, dove non è più possibile, come accade in ogni civiltà, esorcizzare la maternità. La donna, per non far abitare il vuoto ai figli e il destino di insignificanza e miseria morale che li attende (diventeranno come Giasone, tutti diventiamo come Giasone), li restituisce al grembo della notte, attraverso la morte. C'è un'intera sequenza in cui Medea fa il bagno ai bambini e li asciuga: è di una maternità assoluta e poi c'è la foto di lei che ha in braccio uno di questi figli insanguinato come compimento del cerimoniale di accudimento.

Il film *Medea* è un viaggio nelle terre della desolazione delle donne, è un'allegoria del male e del dolore femminili, si dimentica la cronaca di Medea perché diventi la cronaca della storia delle donne, tanto che nelle fotografie, che si possono

isolare rispetto al film dal flusso temporale e accidentale del racconto, si ha una vera e propria performance del dolore di essere donna, di essere stata donna per molte donne; è un film su un sentimento inconsolabile di Pasolini nei confronti della Callas, della propria madre, di Laura Betti, cioè la percezione che comunque le donne vengono da una storia di sofferenza e sono destinate a una storia di sofferenza.

La storia di Giasone e di Medea è quella del patriarcato più spudorato, più occidentalmente spudorato e disgustoso: l'eroe sfrutta i poteri di una donna e poi si vergogna di presentarla o di immaginarsela come moglie, ha bisogno di una ragazza innocua che può dominare, non può mettere su famiglia con una così.

Negli scatti è molto più forte l'iconologia, c'è una sequenza fotografica in cui Medea sta nel deserto sola e urla nella coscienza di quello che le sta succedendo: è iconologicamente somma, perché il racconto fotografico diventa un racconto nelle forme del mito, perché è tolto dal flusso narrativo: l'intermittenza della fotografia dà assolutezza al fotogramma, lo isola, lo cristallizza, gli conferisce la forza assoluta dell'allegoria e delle visioni. Non è detto che ci fosse per forza consapevolezza della Callas o di Tursi o di Pasolini: questo è il prodotto dell'inconscio della macchina fotografica che cattura qualcosa autonomamente, sopportando il proprio delirio tecnologico, la propria insonnia tecnologica.

Nella *Medea* di Euripide, c'è un'assunzione, Medea viene portata da un carro con due grifoni in cielo, viene innalzata; in Pasolini c'è, invece, una morte spettacolare, catastrofica, cioè Medea segue i figli, li segue e li assisterà nell'orizzonte della fine, in questo senso è più moderno, più logico; rispetto poi a Seneca, che interpreta il *furor* come una passione malsana, Pasolini intende il *furor* come una consapevolezza viscerale del male di vivere, e della condizione della donna nella vita, lei che non si ritrova in una civiltà patriarcale. Medea passa attraverso il *furor* a ripristinare la propria magia, o esperienza sapienziale, inabissandosi nella maternità fino al punto luminosissimo dell'uccisione dei figli, intesa come massima cura materna.

L'essere cresciuti, per una madre, è dolore: ogni volta che un genitore vede il proprio figlio in pericolo o è in apprensione per lui, lo sogna piccolo e tornato neonato.

C’era una scena girata che, al momento del montaggio, Pasolini ha tagliato via: il momento in cui Medea, e cioè Maria Callas, cantava una ninnananna ai propri figli. Proprio verso la conclusione del film lo spettatore, all’improvviso, come in un incantesimo, avrebbe udito Medea cantare con voce stratosferica e straziata, cioè avrebbe udito la voce della Callas. Perché Pier Paolo Pasolini ha tagliato questa sequenza da sogno? O, meglio, perché ha deciso di udirla solo lui, di tenerne esperienza («inconsolabile», c’è scritto in un appunto) solo per sé e per sempre?

Giuseppe Garrera

Medea la sovrana

Caratteristica fondamentale della poetica di Pier Paolo Pasolini è il ragionare e l'esprimersi in immagini, cioè accogliere l'esperienza sul mondo in modo fondamentalmente metaforico, particolarmente in metafore complesse, cioè in allegorie. Questa sua scelta di articolare in tal modo tutto ciò che intende comunicare è in piena sintonia con la sua visione della storia della civiltà italiana ed europea, con la presa di posizione nei confronti dei cambiamenti profondissimi che avvengono sotto i suoi occhi.

La presenza fortissima di Pasolini nei discorsi culturali, scientifici e anche politici di oggi deriva da questa sua opinione, dalla convinzione critica grazie alla quale riesce a dare un'interpretazione acutissima della civiltà dei consumi, dell'Italia e dell'Occidente che nasce dopo la Seconda guerra mondiale. Pasolini segue con squardo molto critico e disperato tali cambiamenti che hanno la conseguenza di far sparire completamente e per sempre una cultura a lui tanto cara. Nelle sue opere cinematografiche e letterarie (come anche nella saggistica, nel giornalismo) non fa altro che fare la cronaca di questi cambiamenti, lottando contro la scomparsa del mondo precedente, pur sapendo che l'intellettuale non ha, ormai, il potere di influenzare il corso delle cose, che è ormai escluso dal cerchio che ha le capacità di intervenire in merito, e non fa altro che seguire dal margine ciò che sta succedendo.

Una delle caratteristiche più sorprendenti della vita e delle opere di Pasolini è appunto quel continuo agire, operare, pur essendo cosciente del fatto che tutto ciò vale pochissimo – se non nulla. Ma continua a farlo, a vivere così, perché altrimenti perderebbe le fondamenta della propria identità, della propria esistenza, come risulta benissimo dalla sua poesia *Poeta delle ceneri*.

Tutto questo ci può aiutare a capire il tono sempre tragico delle opere pasoliniane, quindi anche del suo film del 1969, *Medea*. La reinterpretazione del mito

greco vuole essere un'allegoria dello scontro tra la civiltà premoderna e moderna (postmoderna?), e tra l'Occidente e l'Oriente.

La complessità della figura di Medea stessa come allegoria comprende aspetti fisici, corporali ma non perché ci sia una visione in chiave *gender*, ma perché anche in questo caso opera la visione di Pasolini, che in tutte le sue opere collega la dimensione del corpo con quella del potere. Il corpo è sempre campo di battaglia per il potere sia al livello individuale sia collettivo, al livello della cultura. Quindi, i cambiamenti culturali sono rappresentati, sono scritti sul corpo; i corpi per Pasolini sono dei medium che dimostrano le trasformazioni culturali, sociali. In questo punto arriva vicino alle posizioni della teoria *gender*, ma non prosegue per quella via, non studia le posizioni sociali dei sessi; le donne di Pasolini non sono femministe, non lo è neanche Medea, che non è un'allegoria della femminilità ma è un'allegoria culturale.

Parla, sì, dello sfruttamento, della sottomissione della donna da parte del maschio al livello individuale, psicologico e sessuale, ma non parla tanto del contesto sociale nell'ambito occidentale, non indaga i ruoli socialmente e culturalmente confermati, non analizza la formazione e la vita dei ruoli sociali dal punto di vista del sesso, siccome ha la missione di articolare il conflitto tra due culture, di mettere in scena la sottomissione della premodernità da parte della modernità.

Abbiamo brevemente menzionato varie prospettive dell'interpretazione della Medea pasoliniana, gli approcci dei *cultural studies*, dei *postcolonial studies*, dei *body studies*, dei *gender studies*, e ora presentiamo ancora un altro aspetto: oltre agli studi culturali sui vari *turns*, quello della filosofia.

In precedenza, parlando dell'interazione delle dimensioni del corpo e del potere, non a caso non abbiamo menzionato la prossimità alla teoria della biopolitica – ecco, ora ci si arriva. La biopolitica è un concetto filosofico di Michel Foucault che è stato formulato proprio parallelamente alla nascita delle opere di Pasolini, probabilmente avendo le stesse ispirazioni, orizzonti molto vicini nell'osservare gli stessi fenomeni, ma non servendosi dei risultati dell'altro.

La teoria della biopolitica prova ad accogliere una caratteristica fondamentale dello stato moderno: i meccanismi con cui lo stato, cioè l'elemento dominante della società, esercita il proprio potere sui cittadini tenendo sotto stretto controllo il corpo; cioè, il corpo anche da Foucault viene visto come campo di battaglia per il potere. In questa sede, ci fermiamo qui nell'analisi comparata dei due pensatori: ci limitamo ad aver introdotto il termine biopolitica, che apre una nuova dimensione dell'interpretazione di tutte le opere di Pasolini, fra cui anche *Medea*, naturalmente, perché siamo diretti verso un nuovo orizzonte, siamo diretti verso la filosofia italiana contemporanea.

Recentemente stanno nascendo delle ricerche che indagano l'influenza di Pasolini sulla filosofia italiana dei giorni nostri, oltre alla sua presenza evidente nella vita degli italiani, per capire che ruolo poteva avere Pasolini nel discorso scientifico della filosofia. Il testo finora più importante è *Come le lucciole. Un'indagine della sopravvivenza* (2010)[1] di Geoges Didi-Huberman, che indaga questi rapporti conferendo a Pasolini una posizione basilare nella nascita e nella vita di una filosofia molto critica nell'intenzione di capire ciò che sta succedendo ora e negli ultimi decenni nella civiltà occidentale. In Italia tali intenzioni, tali orizzonti d'interpretazione vengono raggruppati da studiosi stranieri sotto l'etichetta di *Italian Theory*, che non è una filosofia "nazionale" ma il "brand" di una posizione caratteristica di certi studiosi italiani che arrivano a questo *ground* comune sicuramente anche grazie alla presenza di Pasolini nella loro formazione culturale. Non è una prova, ma fatto emblematico è che il filosofo più importante di questa tendenza, Giorgio Agamben, ha avuto un contatto diretto con Pasolini, avendo recitato un piccolo ruolo (Filippo) in *Il Vangelo secondo Mattia*.

In questo breve saggio (anticipazione di una possibile ricerca più approfondita della questione esposta – e non solo in *Medea*) non si propone una ricerca di tipo filologico (che studierebbe l'influenza diretta, effimera di Pasolini); anzi, la prospettiva è proprio contraria: proviamo a offrire un'interpretazione dell'opera pasoliniana che si

[1] G. DIDI-HUBERMAN, *Come le lucciole. Una politica della sopravvivenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010.

ispira ai concetti della filosofia cronologicalmente posteriore. Ciò che proponiamo è di considerare *Medea* tenendo presente e mettendo in moto le esperienze dei filosofi contemporanei e di Agamben in particolare.

Delimitando subito l'argomento che stiamo proponendo, ci concentriamo sulla teoria dell'*Homo sacer* di Giorgio Agamben. L'omonimo suo volume (1995) è una critica della teoria di Michel Foucault, non tanto con l'intenzione di rifiutarla ma per svilupparla, estendendola nel tempo e trovando la presenza della biopolitica già nell'antichità, nello stato greco, ovvero nel pensiero filosofico-politico delle città-stato e, dopo, di Roma. In breve, Agamben sostiene che la vita sociale (*bìos*) già dai greci veniva interpretata come una vita controllata dal potere, che veniva distinta dalla vita come esistenza biologica (*zoé*). La manifestazione estrema in cui tale distinzione si rivela è la situazione dell'*homo sacer* che, secondo Agamben, «si situa all'incrocio di una uccidibilità e di una insacrificabilità, al di fuori tanto del diritto umano che di quello divino»[2].

Alla vita esclusa dalla società e dall'ordine divino – privata sia della dimensione sociale-culturale sia di quella metafisica, pur rimanendo una forma dell'esistenza – viene contrapposta e avvicinata la situazione del sovrano, siccome anche lui sta al di fuori della società, è fuori dalla competenza delle norme ma in maniera contraria, siccome è proprio lui che è fonte della legge, avendo il potere di sospenderla:

> [...] l'analogia strutturale fra eccezione sovrana e *sacratio* mostra tutto il suo senso. Ai due limiti estremi dell'ordinamento, sovrano e *homo sacer* presentano due figure simmetriche, che hanno la stessa struttura e sono correlate, nel senso che sovrano è colui rispetto al quale tutti gli uomini sono potenzialmente *homines sacri* e *homo sacer* è colui rispetto al quale tutti gli uomini agiscono some sovrani[3].

Il sovrano e l'*homo sacer* sono i due punti estremi e proprio in questo modo si riflettono reciprocamente, sono collegati in maniera inseparabile. Agamben nella

[2] G. AGAMBEN, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 2005, p. 82.
[3] Ivi, pp. 93-94.

seconda parte del suo saggio studia certe situazioni in cui anche lo stato di diritto moderno, odierno, anche lo stato democratico occidentale va oltre i limiti che venivano stabiliti come sfera di competenza, cioè quando lo stato si comporta da sovrano sospendendo le norme approvate e accettate comunemente.

Il mito di Medea, allegoria della società, della realtà odierna, per Pasolini è un richiamo dell'antico con l'intenzione di capire il presente – proprio come fa Agamben. Due discorsi, due linguaggi diversi ma posizioni simili. Questa vicinanza può servirci quando prendiamo il cannocchiale agambeniano nella lettura del mito presentato da Pasolini.

In *Medea* Pasolini racconta la storia della sottomissione, dell'appropriarsi di un soggetto (che può essere sia una singola persona sia una comunità, addirittura una civiltà) da parte di un altro, procedendo passo per passo dal momento in cui si mettono in contatto fino a quello dell'appropriarsi del corpo, materialmente-fisicamente – che viene narrato nella scena in cui l'uomo e la donna fanno l'amore. Il rapporto che parte come uno stare insieme intimo, basato sull'affetto – anzi sul desiderio, forza fondamentale per Pasolini, "freudiano" – reciproco, si trasforma in un gioco di potere, nel gioco classico di padrone-servo in cui sembra che l'uomo, Giasone, arrivi al possesso totale dell'altra quando la copre quasi del tutto, quando la donna è in una posizione totalmente inferiore, gli è sottomessa. Ma lo sguardo di Medea-Callas al di sotto delle spalle di Giasone-Gentile riesce a trasmettere in maniera illuminante che il possesso del corpo non significa il possesso del personaggio – negli occhi della donna vediamo tutto l'odio e tutta la paura che deriva dal trauma che sta subendo, ma proprio questi sentimenti sono l'evidenza che dentro il corpo sta conservando un'integrità come soggetto di cui l'altro non riesce a impadronirsi. L'alienazione di Medea nei confronti di Giasone è testimonianza del possesso non totale.

La sottomissione del corpo e del personaggio di Medea da parte di Giasone non è la fase finale del loro "gioco"; l'uomo va oltre, la priva anche della dignità quando le sottrae il ruolo sociale assegnato: quando prende un'altra donna come compagna, toglie a Medea qualcosa che risulta essere più importante del poter disporre del proprio corpo

(cioè “la nuda vita”, con termini di Agamben). Le toglie la dignità che deriva dal ruolo sociale che è suo: il ruolo della moglie, che mette in dubbio anche l’altro ruolo fondamentale, quello della madre. Medea può accettare una vita senza poter disporre del proprio corpo, ma non può vivere senza un ruolo stabile nella società.

Medea, utilizzando i termini di Agamben, a questo punto arriva allo status dell’*homo sacer*, dell’uomo ridotto alla nuda vita, senza una vita sociale, in uno status in cui non riveste quel ruolo che la legge divina e le norme sociali costruiscono attorno a ogni individuo. Per la persona dominante (Giasone) può essere una vittoria assoluta: il potere sull’altro può sembrare assoluto, perché l’ha privato di tutto ciò che aveva.

Ma Pasolini usa il mito di Medea per poter raccontare le proprie convinzioni in merito alle situazioni simili: chi è privato di tutto, chi è ridotto a nuda vita non sempre accetta questa condizione, può succedere anche che si metta in azione contro tale stato, perché non è mica sicuro che uno che sembra completamente sottomesso non conservi qualcosa dentro che lo spinge ad agire contro la situazione in cui si trova. Il desiderio, dice Pasolini, non è solo motore del potere, ma anche dell’azione per liberarsene – e non solo al livello individuale ma anche al livello sociale e culturale (il poema “fanoniano” *Alí dagli occhi azzuri* è un’altra conferma eccellente di tali sue idee).

Medea, l’*homo sacer*, in questa situazione, quando la legge non è valida ormai su di lei, arriva a uno status che in un certo senso coincide con lo stato del sovrano che è sempre fuori dalla legge. Allora, la dimensione metaforica dello spazio – sotto la legge o sopra la legge – si annulla. Medea ora agisce fuori dalla competenza del diritto – sia quello umano che quello divino –, si guadagna il potere sovrano che sta nella capacità e nella competenza di sospendere la legge. Procede in maniera talmente radicale che sorpassa anche le leggi puù importanti, fondamentali della società e della morale (leggi divine): uccide. Prima uccide la nuova compagna di Giasone, per vendetta. Ma nella sua radicalizzazione non si ferma a questo punto, diventando proprio sovrana di se stessa e trasformando la propria schiavitù in padronanza; dalla sottomissione totale vuole arrivare al potere assoluto e vìola la legge più importante di tutte le comunità umane: uccide i propri figli.

Il prezzo che paga per liberarsi dallo stato dell'*homo sacer* è il più alto possibile. Ma, agendo da sovrana, sarà proprio lei a completare il percorso della privazione: proprio così arriva al punto più estremo, più lontano dalla vita sociale, si strappa dal tessuto sociale e dall'universo in cui regna la legge divina, e quindi la sua adesione alla nuda vita, alla sacralità, si completa.

A questo punto vale la pena di tornare alla scena introduttiva del film, al monologo del Centauro che, da portavoce del regista, presenta l'elogio di quella società, di quella civiltà che esisteva anche in Occidente prima della modernità. Il termine chiave di quest'episteme è il *sacro*, il valore più importante che organizza l'esistenza di questa formazione socio-culturale. Nella lettura di Agamben la parola *sacro* assume una dimensione politica e culturale, si arricchisce di nuovi significati che entrano benissimo nel discorso pasoliniano, che interpretano benissimo l'allegoria sugli scontri delle civiltà e sulle lotte per il potere tra individui e tra comunità che Pasolini voleva raccontare tramite il mito tragico di Medea.

István Puskás

Bibliografia di riferimento:

G. AGAMBEN, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 2005 (I ed. 1995);
ID., *La nostalgia non basta, ma è un buon punto d'inzio*, intervista a cura di V. Montebello, in «Lo Sguardo», n. 19, 2015 (III), pp. 19-22;
G. DIDI-HUBERMAN, *Come le lucciole. Una politica della sopravvivenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010;
F. RICCI, *La "Medea" di Pasolini*, in griseldaonline.it, www.griseldaonline.it/extra/medea-pasolini-ricci.html (consultato il 9 ottobre 2017);
S. BENINI, *Pasolini. The Sacred Flesh*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 2015.

Sul set di Medea
Pier Paolo Pasolini e Maria Callas

Infine (ma quante altre
cose si potrebbero ancora dire!),
benché sembri assurdo, per un simile affetto,
si potrebbe anche dare la vita. Anzi, io credo
che questo affetto altro non sia che un pretesto
per sapere di avere una possibilità – l'unica –
di disfarsi senza dolore di se stessi.

(Pier Paolo Pasolini, *Un affetto e la vita*).

Sprofondare nel mito è una mostra più sul levare che sul mettere. L'impostazione è modesta, circoscritta, la scenografia minimale: non ci sono vestiti di scena, non ci sono memorie personali, non c'è spazio per sceneggiature, video, oggetti, cartoline, feticci vari. Compaiono solo 120 foto, 120 straordinari fotogrammi di Mario Tursi scattati durante la lavorazione, le riprese, le pause del film *Medea*, girato da Pasolini tra la primavera e l'estate del 1969. La maggior parte misura 24x30 o 12x18, quindi sono di formato piccolo o medio-piccolo: al computo vanno aggiunte un paio di polaroid, istantanee amatoriali di Nadia Stancioff, che fu segretaria e assistente della Callas. La scelta dei curatori è stata quella di incorniciarle in dei semplici passepartout, tutti della stessa grandezza, secondo il principio per cui vederle senza vetri significa non avere riflessi che possano infastidire, significa soprattutto stabilire un rapporto vero con il bianco e con il nero delle immagini.

Colui che guarda, qui, ha una visione a muro delle foto, dunque chiara, semplice, lineare: l'intento è che si viva appieno, senza intromissioni, il potenziale di suggestione intellettuale che ancora posseggono. Il 90% è in bianco e nero, il resto a colori; le due sezioni in cui è divisa l'esposizione seguono il ritmo delle pause e dell'azione

cinematografica: da una parte compaiono le foto fuori dalla rappresentazione, dall'altra quelle dentro la rappresentazione.

La separazione è anche spaziale, fisica: nella prima sala gli scatti attestano e raccontano la vita sul set durante gli intervalli delle riprese: la preparazione al trucco, l'allestimento della scena, i tempi morti e quelli della coralità - tra gli attori, con lo staff -, le giornate a volte faticose sotto il sole, gli attimi di relax, i gesti di amicizia e conoscenza che di solito avvengono nei momenti di attesa; dunque, anche, soprattutto, fortissima è la testimonianza del rapporto tra Pasolini e Callas, il profondo affetto che nacque subito tra i due, con qualche mirata incursione nella tipologia di scatto dei paparazzi, che allora li immortalavano come se fossero marito e moglie, creando artificialmente l'atmosfera da nuova storia d'amore tra due grandi star, che risulta oggi un po' buffa. Nella seconda e terza sala viene, invece, inscenato il mito di Medea, per cui siamo dentro il girato, dentro il film.

Poiché allora non si potevano estrarre fotogrammi dal negativo della pellicola, il fotografo di scena serviva anche per costruire un bagaglio di immagini, corrispettivo fotografico di quel che si stava girando, da utilizzare per la promozione pubblicitaria: per i cartelloni, per i comunicati stampa, per le inserzioni nelle riviste, e così via, e l'occhio di Tursi si dimostra attento a trovare gli spunti adatti a questo scopo. La geografia delle riprese è nota: le aree semi-desertificate, lunari, aspre dell'Anatolia centrale e le case sotterranee della Cappadocia, per l'antica Colchide; le Mura di Aleppo, in Siria, su cui s'affaccia la casa di Medea; la razionalità architettonica di Corinto, segno dell'universo post-socratico, post-platonico di Giasone, irrimediabilmente contrapposto al mondo di Medea, ricreata attorno a Piazza dei Miracoli, a Pisa; i canali e gli isolotti della laguna di Grado, che legittimano la presenza del sacro e le apparizioni del saggio Centauro, tra «silenzi», «odore di erba» e «acque dolci» in cui si è svolta l'infanzia di Giasone; l'adorata Torre di Chia, poi acquistata nel 1970, che fa invece da sfondo ai *primitivi*, trecenteschi in senso pittorico, primi piani di Maria Callas.

Oltre alle foto non c'è nulla in *Sprofondare nel mito*; fanno parte di un'altra storia i famosi disegni di Pasolini e il suo ritratto eseguito dalla Callas, un tempo appartenuti alla Stancioff come queste stesse fotografie di scena. La mostra poggia in effetti su quattro elementi fondamentali, non su tre: Medea, Pasolini, la camera oscura, e il collezionista: il quale riempie sempre un desiderio, o interviene in quell'angoscia che tutti noi abbiamo di svuotare una stanza, una cantina, uno spazio, cioè di liquidare oggetti e ricordi, dunque anche con la motivazione o l'urgenza o il bisogno di chiudere con il passato, con un certo passato: che si può avere ancora, si può trattenere ancora, ma come memoria, senza essere legati agli oggetti, all'idolatria e all'ingombro, tanto pratico quanto affettivo, degli oggetti. Stancioff ha conservato bene questa documentazione del set Callas/Medea e trasmesso altrettanto bene a un collezionista come Garrera, pieno di cure per la figura di Pasolini.

Donna vivace, ironica, capace di narrare, ha scritto un ritratto intimo della Callas che tutti gli appassionati conoscono, *Callas Remembers*: pubblicato nel 1987 in inglese, lingua che possiede di più, avendo vissuto, bulgara di origini, tra l'America e l'Italia, è poi uscito anche in Italia, nel 2007 per Giulio Perrone editore. Ripercorre velocemente la vita della cantante lirica nativa di New York, per poi soffermarsi soprattutto sugli anni passati con lei come assistente e segretaria, poi come amica e confidente: la incontra nel momento in cui fallisce il rapporto con Onassis e, invece di subire i dispetti e le capricciosità di una diva, come forse si immaginava, scopre una Callas piena di fragilità, di dolcezze, di sofferenza. Riporta lettere, dialoghi, confessioni, senza pretese musicologiche: si attiene ai fatti, senza dar prova, in verità, di un qualche particolare afflato per Pasolini, come se avesse sofferto l'estraneità al suo sguardo.

Si dice che la stessa Callas non fosse contenta del film: non capiva le inquadrature tutte *sbracate* di Pasolini, l'ossessione per la fissità dell'attore, la necessità dell'assenza di una sceneggiatura vera e propria, o perché Medea non parlasse quasi mai e tutte le riprese dovessero essere per forza silenziose: non stupisce che la Stancioff nel suo libro, così come tanti altri, non si mostrò particolarmente entusiasta

del film; il cinema di Pasolini fa ancora questo effetto, basti pensare al giudizio che il regista Gabriele Muccino ne ha dato qualche anno fa, definendolo «amatoriale», «senza stile», e arrivando ad accusare il poeta di aver aperto le porte «a quello che era di fatto l'anti cinema in senso estetico e di racconto». Pasolini decide di accettare il suggerimento del produttore Franco Rossellini per il ruolo di Medea e sceglie la Callas nel momento in cui lei attraversa un periodo di crisi, sentimentale e professionale: è stata tradita da Aristotele Onassis, che addirittura ha sposato Jacqueline Kennedy, ma poi continuerà a chiamarla tutte le notti al telefono durante le riprese del film; la sua stessa voce è in crisi, tanto che tutti sostengono che abbia ormai perso la sua magia, e così la sua stessa carriera sembra volgere al termine. Paradossalmente, interpreta il ruolo di Medea, con Pasolini come regista, proprio quando la sua vita sembra coincidere tragicamente con quella dell'eroina greca: da maga e regina delle scene, divina e potente, è divenuta all'improvviso fragile e vulnerabile, senza più poteri e regalità e incantesimi.

È noto che Pasolini prediligeva attori non professionisti perché così poteva emergere meglio, sosteneva, il loro vissuto: tuttavia, dal momento che non era un neorealista, poteva avvalersi di grandi interpreti (da Totò a Orson Welles alla Magnani ecc.), e con alcuni ci furono anche scontri fortissimi, perché non amava le affettazioni e le sovrastrutture del recitare: solo lui poteva far rientrare nella storia un certo manierismo, che però era di tipo pittorico, non cinematografico. Quando girava un film, invece di pensare ad altri cineasti, pensava alle pitture primitive, trecentesche, ai maestri senesi, ai pittori dell'umanesimo, ma di un umanesimo che riteneva agricolo-contadino: pensava a Masaccio, Piero della Francesca, Giotto, Paolo Uccello, secondo le lezioni di Storia dell'Arte di Longhi: «Non riesco a concepire immagini, paesaggi, composizioni di figure al di fuori di questa mia iniziale passione pittorica, trecentesca, che ha l'uomo al centro di ogni prospettiva», scrive in *Diario al registratore*.

Come regista staccava, faceva un'inquadratura fissa in cui l'attore poteva dire la propria battuta, poi staccava di nuovo, e tutto ricominciava sempre nello stesso modo, senza lunghi piani sequenza. L'intento iniziale è sempre stato di formare dei dipinti,

ogni sequenza deveva possedere quella forza iconica: Pasolini ragiona sul film come pittura, come un ciclo d'affreschi, per cui lo spettatore sta davanti all'immagine cinematografica come se fosse davanti a un quadro.

Il piano è fisso, la sua ricerca va verso la piena frontalità; non fa equilibrismi con la macchina da presa, la tiene fondamentalmente ferma, perché è come l'occhio che guarda un quadro, è come se vedessimo *La Madonna del parto* di Piero della Francesca: il quadro non si muove, la sua fissità è solenne, sacra, ogni manifestazione dell'immagine è una manifestazione ieratica. Ecco perché, quando la Callas recita nella *Medea* di Pasolini, non recita come lo intendiamo noi: ma lei, quindici anni prima, era già stata Medea su tutti i palcoscenici del mondo. Nell'ambito della musicologia è stata colei che ha restituito, fatto risorgere e interpretato la *Medea* di Cherubini in una maniera assolutamente inimitabile, e che non potrà mai più ritornare probabilmente, non almeno nel teatro d'opera. Riusciva a immedesimarvisi in un modo terrificante: dal '53 al '58 almeno, ha recuperato dall'oblio un'opera scomparsa dal repertorio, istituendo il passaggio dal recitato al declamato: per i fan, per i musicologi, la Callas è per antonomasia la voce di Medea, e soprattutto di un capolavoro assoluto come la *Medea* di Cherubini.

Questa mostra è, dunque, una mostra sulla Callas che incarna Medea attraverso l'occhio di Pasolini. Dalle fotografie non emerge chissà quale preparazione sulla scena, ma è come se si dovesse condensare tutto in un solo istante: Pasolini sa che il volto della Callas, nel momento in cui entra nel personaggio, ha una tale potenza iconica che non c'è bisogno che reciti, che dica le battute, basta stare lì pronti con la cinepresa e catturare una volta la vulnerabilità, un'altra la furia, un'altra ancora lo smarrimento. Nei fotogrammi di *Medea*, Pasolini individua l'elemento del dolore femminile, l'unione di ragazza, moglie e madre in un solo corpo, la fragilità e la difficile coesistenza di questi tre ruoli insieme.

Le sequenze di Tursi, molto efficaci dal punto di vista iconologico, rendono tutto questo straordinariamente evidente; il racconto fotografico diventa un racconto nel profondo del mito, più straniante perché sottratto al flusso narrativo del film; la

transustanziazione cui dà vita la recitazione della Callas, per cui la carne diventa divina, ci appare ancor più rappresentativa. La fotografia congela l'istante, lo sottrae al tempo, cristallizza l'espressione dell'azione scenica, e lo fa tanto più intensamente se è costruita attraverso l'attrazione per la figuratività, come accade nel cinema di Pasolini.

Su esplicita richiesta del regista, il fotografo di scena avrebbe dovuto cogliere il momento in cui, come accade a una Sibilla o a un medium, il volto della Callas avrebbe reincarnato il mito della donna; farsi insieme testimone della rinuncia, per amore, al suo sapere iniziatico, ai suoi poteri di maga; e poi saper imprigionare per sempre l'inveramento e la visione del terribile, la sua discesa negli Inferi dell'infanticidio, che ella compie non per vendetta, non per una degenerazione del femminino, ma, tragicamente, nella convinzione di salvare, sottraendo alla solitudine e al dolore, i figli: consolazione nella morte, consolazione della morte, appunto, declinata in un indicibile materno che però non è fuori dalla cronaca, dalla vita. Sprofondare nel mito, dunque: che per Pasolini significa affrontare due temi nevralgici della maternità, quello sessuale con *Edipo* (1967) e quello funebre con *Medea*.

Avrebbe dovuto completare la trilogia un'*Orestiade africana*, di cui ci restano solo gli *Appunti*, e in cui, ancora, la problematica è quella del rapporto tra le società primitive, povere e plebee, e la società dei consumi e del progresso, «colta e borghese»; dunque, il passaggio dalla civiltà preistorica alla storia, tema chiave e centrale nella produzione complessiva di Pasolini.

Se questa mostra tratta espressamente di Medea, il film riguarda più l'inevitabile conflittualità tra un sistema arcaico, religioso, in cui si fanno ancora dei sacrifici umani, e la civiltà laica, logica, razionale. Giasone è il nuovo Occidente assolutamente avulso dal sacro, che reputa il mondo di Medea un mondo di superstizioni e di irrazionalità: una volta tornato nel suo mondo, la trova assolutamente inadatta al suo contesto, perché espressione vivente di un universo preindustriale e analfabeta: un tempo sacerdotessa temuta e potente nella Colchide, nel momento in cui entra nella città dell'eroe greco diviene comicamente, tragicamente inadeguata. Ed è questa inadeguatezza a generare la sua rabbia; nella civiltà di Giasone, lei perde anzitutto il suo prestigio, addirittura

risulta, intollerabilmente anche agli occhi del suo innamorato, una donna pericolosa e pure inaffidabile, poco conveniente all'interno di un mondo filosoficamente razionale.

Il personaggio del Centauro, alter ego di Pasolini, sintetizza nel proprio ibridismo questo contrasto: all'inizio appare a Giasone bambino ancora nella sua doppia natura ferina e umana, come il simbolo della dimensione metafisica dell'infanzia; alla fine, divenuto adulto e pragmatico l'eroe, anche il Centauro si mostra uomo normale. Il mondo occidentale, il mondo del consumo e del progresso, è stato destituito di tutto il potere, di tutto l'incantesimo, della suggestione arcaica dei propri rituali e cerimoniali, delle proprie superstizioni, del rapporto panico con la natura. Il mondo di Giasone ha perso magia e l'eroe stesso non legge più con emozione e con elementi numinosi la realtà: il mare, il sangue, la donna, l'uomo, la nascita. Guarda al sodo, agli affari, a ricavarsi una buona posizione politica, e il Vello d'Oro non ha nulla di divino, vale solamente un bel po' di soldi: Giasone è un uomo del neocapitalismo, che può casomai usufruire di Medea a livello folklorico, ma al di là di questo, nel proprio ambiente, nella propria casa, nel proprio *milieu*, accompagnarsi con lei sarebbe considerato ridicolo. Pasolini usa questo mito per analizzare ciò che è accaduto in Italia, per denunciare quello che definisce il genocidio culturale della civiltà contadina, per cui in realtà ci ritroviamo in un mondo mediocremente razionalistico, funzionale, semi-ateo, desacralizzato rispetto a una tradizione, quella dei nostri nonni o dei nostri bisnonni, immersi nel liquido amniotico del mito e della sacralità della vita.

La mostra riguarda le foto e cosa queste ci dicono oggi: non pretesto per parlare di Medea e Pasolini, ma fine. Più ancora del film, suggeriscono a chi le guarda un'interpretazione che a volte può sfuggire davanti allo schermo: la fotografia, in quanto ieratica e incarnando uno degli elementi dell'iconicità dei film di Pasolini, del suo stile, restituisce ancora meglio la lettura che il poeta fa dell'archetipo di Medea e dell'uccisione dei figli: «C'è un sentimento del popolo che riassume tutto», rispose a chi gli chiedeva conto, criticandolo, della sua *Medea*, mentre lui guardava al mondo dei barbari spazzato via, alla loro sconfitta mediante l'assimilazione, alla loro progressiva trasformazione in consumatori. L'integrazione coatta della straniera

Medea, che poi ci e si punisce compiendo autodafé, resta per tutti noi una lezione, un monito: la visione magica, misterica, del resistere ha la pelle, il volto, i gesti di Medea, una strega che il dominio della ragione tipico dei tanti Giasone - per i quali le cose servono a ottenere il potere - teme fortemente.

Sebastiano Triulzi

La poesia di Lucio Piccolo: uno sguardo lessicografico

> Questa mia predilezione per l'oscurità, per la penombra, non è come potrebbe sembrare un atteggiamento esteriore, risponde ad un'esigenza interna di noi siciliani, credo, quasi a contrasto della troppa luce che ci circonda: rifugiarci nell'oscurità di noi stessi e ritrovare quanto abbiamo perduto, esorcizzare il tempo, la morte. Credo che la parte migliore del Gioco a nascondere sia quando è venuta l'oscurità, e la casa si è interiorizzata, è diventata ombra, spazio in cui andiamo errando e ritrovando le figure care, persone che ci sono state vicine…
>
> (da *Il favoloso quotidiano*)

I. Le parole del tempo

La poesia eponima di *Gioco a nascondere*, di cui sono state recentemente scrutinate le varianti redazionali[1], è un testo paradigmatico per un'esplorazione del denso e prezioso vocabolario poetico di Lucio Piccolo, di cui svela le antinomie fondanti: dentro/fuori, alto/basso (*scendere e salire* sono tra le voci verbali più ricorrenti), movimento/stasi. L'opposizione costitutiva dell'universo poetico del

[1] Si rinvia al cap. IV della monografia di A. CASTELLO, *Tra testo e officina. Il gioco a nascondere di Lucio Piccolo*, Messina, Pungitopo, 2014, pp. 137-57. Le citazioni dalle opere poetiche di Piccolo saranno tratte dalle seguenti edizioni: *Gioco a nascondere*. *Canti barocchi e altre liriche*, Milano, Mondadori, 1967 (il volume ripropone un percorso cronologicamente inverso della poesia di Piccolo, ed è suddiviso in quattro sezioni: la prima, coincidente con la raccolta *Gioco a nascondere*, edita nel 1960; la seconda, terza e quarta, costituite rispettivamente da *Canti barocchi*, *Bosco il prestigiatore* e *Liriche*, unite nel volume del 1956 *Canti barocchi e altre liriche*. Le *Liriche*, rispetto alle originarie *9 liriche* del 1954, presentate da Montale, si arricchiscono di altri 4 componimenti, in quanto nella loro *facies* originaria constavano delle poesie *Mobile universo di folate*, *Dove spore di sole*, *Si provano d'osso le nocche*, «Di soste viviamo», *Veneris Venefica Agrestis* più i quattro *Canti barocchi*); *Plumelia*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1967; *La seta e altre poesie inedite e sparse*, a cura di G. Musolino e G. Gaglio, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1984; *Il raggio verde e altre poesie inedite*, a cura di G. Musolino, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1993; *L'esequie della luna e alcune prose inedite*, a cura di G. Musolino, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1996. Il riferimento sarà dato dal titolo del componimento o dal primo verso (in assenza di titolo), dalla raccolta o (se non edita autonomamente) dalla sezione di riferimento (le raccolte saranno indicate con le sigle *GN* [*Gioco a nascondere*], *CB* [*Canti barocchi*], *L* [*Liriche*], *P* [*Plumelia*], *S* [*La seta*], *RV* [*Il raggio verde*], *EL* [*Le esequie della luna*] e dal numero di pagina dell'edizione.

siciliano è però quella che si evince dalle parole riportate in epigrafe: la «predilezione per l'oscurità», sinonimo di ricerca interiore, è reazione a quell'eccesso di luce che tutta una tradizione di narrativa siciliana, da Brancati (che cercava «la parte luttuosa della luce») a Bufalino, ha eretto a simbolo della *quête* di se stessi e della propria memoria, ma è anche indicativa di un'ostinata difesa dagli oltraggi della storia.

Quale il senso di un'escussione dell'"idioletto" poetico di Lucio Piccolo? Quali risposte fornisce all'interprete il suo ristretto ma sceltissimo *corpus* di parole? Dico subito che la concordanza integrale delle poesie (e delle prose)[2] ci consente per un verso di studiare le variazioni semantiche e la diacronia di un lemma, per l'altro di entrare in questioni più intriganti e controverse, ad esempio quella relativa al posto di questa lirica nel contesto della linea montaliana del secondo Novecento.

In via preliminare preciso anche che, pur disponendo del dizionario completo dell'opera di Piccolo e delle liste di frequenza dei lemmi (per categoria grammaticale e per frequenza decrescente), e quindi di tutti gli strumenti utili a un'ermeneutica esaustiva della sua poesia, solo in pochi casi mi addentrerò in specifiche questioni interpretative, essendo mio intento quello di disegnare una prima cartografia lessicale, evidenziando alcune costellazioni semantiche centrali.

Consultando una semplice lista di frequenza dei lemmi decrescenti, la parola autosemantica più ricorrente è il sostantivo *giorno* (94 occ.), seguito subito dopo da *notte* (91 occ.). Questi primi dati valgono a dimostrare come quella di Piccolo sia una poesia volta a registrare le insidie di *chrònos*, ma al contempo a scongiurarle attraverso una ricerca interiore che diviene sia esplorazione delle possibilità della memoria sia ricerca di un rapporto con l'Altro e l'altrove, sempre però a partire da una forte presa d'atto della datità fenomenica (figure animate e inanimate, oggetti, paesaggi). Proprio su questa epifania del concreto si impianta la contraddizione originaria su cui il siciliano costruisce il proprio mondo poetico, ossia quella (ricordata da Montale nella prefazione a *Canti barocchi e altre liriche*) «fra un universo mutevole ma concreto,

[2] Realizzata nell'ambito della tesi di dottorato di N. LA PIANA, *Concordanza delle poesie di Lucio Piccolo. Intertestualità e alchimia*, Università degli Studi di Catania, Dottorato di ricerca in Italianistica (Lessicografia e Semantica dell'Italiano letterario), Coordinatore G. Savoca, Tutor G. Savoca, XI ciclo.

reale, ed un io assoluto eppure irreale perché privo di concretezza»[3]. Questo ciclo di identità-ripetizione, figurato anche nell'«interna / combustione da cui balzano i giorni» (*Il forno*, in *GN*, p. 30), Piccolo lo fissa emblematicamente in una delle sue prime liriche, proprio quelle della *plaquette* offerta a Montale:

Mobile universo di folate
di raggi, d'ore senza colore, di perenni
transiti, di sfarzo
di nubi: un attimo ed ecco mutate
splendon le forme, ondeggian millenni.
E l'arco della porta bassa e il gradino liso
di troppi inverni, favola sono nell'improvviso
raggiare del sole di marzo.

(*Mobile universo di folate*, in *L*)

Una vita metamorfica segnata da «perenni / transiti», dall'ondeggiare del tempo, nel contesto di un "eccesso" vitalistico del paesaggio (lo «sfarzo / di nubi», lo "splendere" delle forme). Già in questa poesia le parole del tempo suggeriscono le potenzialità del substrato lessicale e del campo onomasiologico su cui il poeta costruisce la trama polisensa e allusiva del proprio vocabolario.

Nella categoria del tempo rientra ovviamente una vasta gamma lessematica: *giorno*, *ora*, *anno*, *attimo*, *mese*, *minuto*, *momento* ecc., estesa anche a quei "correlativi oggettivi" che sono gli strumenti (*orologio*, *pendolo*, *quadrante*, *meridiana*, *clessidra* ecc.). Così declinato, il tempo acquista un valore per un verso concreto (e quindi oggettivamente misurato e misurabile), per l'altro naturalistico, legato al ciclico reiterarsi delle fasi giornaliere e stagionali (in una lettera ad Antonio Pizzuto, Piccolo definiva i *Canti barocchi* come «la parabola del giorno completo»)[4], e per questo connesso agli elementi naturali (*sole*, *luce*, *notte*, *ombra*, *buio*, *luna*, *cielo*, *nuvola* ecc.).

[3] E. MONTALE, *Per «Canti barocchi e altre liriche»*, in L. PICCOLO, *Gioco a nascondere. Canti barocchi e altre liriche*, op. cit., p. 107.
[4] Lettera del 19 aprile 1965, in A. PIZZUTO-L. PICCOLO, *L'oboe e il clarino. Carteggio 1965-1969*, a cura di A. Fo e A. Pane, Milano, Scheiwiller, 2003, p. 35.

Scrutando le sfaccettature semantiche di *giorno*, si vede come esso incarni il fluire inarrestabile dell'esistenza («e i giorni mutano volto / e muta volto la vita», *Le carte in cammino*, *Bosco il prestigiatore*, in *CB*, p. 71; «il riflusso dei giorni», *Gioco a nascondere*, in *GN*, p. 13; «ai giorni che dileguano / verso gli orizzonti sfocati?», *Anna Perenna*, in *GN*, p. 25; «I giorni della luce fragile / […] / e la corrente li portò lontano», *I giorni della luce fragile*, in *GN*, p. 43; «la corrente dei giorni», *Ombre*, in *GN*, p. 44; «E i giorni vanno», *L'andito*, in *P*, p. 21; «gocce di tempo sui consunti giorni», *Fra antiche mura*, in *SE*, p. 62), ma sia anche partecipe di un ralenti memoriale («e indugiano i giorni / in lenti meriggi», *Lunghi tralci*, in *L*, p. 92) e di una ciclicità-invarianza dominabile («E i giorni seguono i giorni», *La stagione*, in *SE*, p. 51; «eguale rosario dei giorni», *Scendevano un tempo*, in *SE*, p. 77; «E il giorno fu ritorno», *Vennero*, in *VE*, p. 23).

Come *giorno*, anche una voce come *ora* partecipa di una visione per così dire eraclitea, ma con una connotazione più incline a sottolineare la labilità e la caducità di uno scorrere continuo: «buio fondo ove le nostre ore discendono» (*CB*, p. 43); «E pendon l'ore e i tralci» (*Si provano d'osso le nocche*, in *L*, p. 81); «Scivolan l'ore sospese» (*La luna porta il mese*, in *L* p. 88); «uno sfilare pallido d'ore» / «ore recline in discesa» / «visione di grondanti ore» / «grondanti gocce di tempo» (*Fra antiche mura*, in *SE*, pp. 61-62); (*SE*, p. 62) ecc.

A un'altrettanto variegata sfaccettatura semantica si può ricondurre il *tempo*, realtà proteiforme che riflette la soggettività e la discontinuità svelate dalla fenomenologia («e anch'esso il tempo, il tempo / eguale non è: vedi come tutto / precipita o rallenta, si cela, riemerge in grandi distese d'acque / rotonde in cui si guardano i giorni», *Non mi credere*, in *SE*, p. 45), che «cerca una sua fase» (*Gioco a nascondere*, in *GN*, p. 15), e per questo è un tempo *indeciso*: «l'errare / d'un viso d'un tempo d'un luogo / sommersi in un tempo indeciso» (*Il forno*, in *GN*, p. 28). Esso si concretizza nell'ostile «urna del Tempo», gemella della «nemica clessidra» cui si sottraggono le «memorie insaziate» e il «riflusso di vita *svanita*» (*La notte*, in *CB*, pp. 61-62). Tuttavia, quando si sintonizza col movimento della natura, esso non è più

chrònos ma si purifica in *kairòs*, tempo propizio a un fluire pacifico dei ricordi: «e girano, tornano i viali / su fondi di tempi sospesi / fra sogno e memoria» (*Gioco a nascondere*, in *GN*, p. 9); «Tempi vengono ora, tempi / che un desiderio di ritorni chiama / le fibre rosseggianti ai fusti» (*Tempi vengono ora*, in *SE*, p. 59); le bianche mule che «scendevano un tempo» e «sempre scendono» (*Scendevano un tempo*, in *SE*, p. 77); «ed un folto / di mirti è a piè d'un colle / dove solo segno del tempo / è il trascorrere di nuvole su la cima / del declivio, frullo / di foglia che abbandona ramo / è il minuto, ed un altro / ne viene, e sono già lontani / parole d'una storia / senza inizio né fine» (*Masseria*, in *GN*, pp. 33-34). In questo componimento il tempo naturale, non compreso da uno dei cacciatori, è appunto il tempo della grazia, perché in esso hanno spazio «le storie interrotte / che mai nessun giorno finiranno» (*Masseria*, in *GN*, pp. 35-36).

Un trattamento del tempo, come si vede, che è al contempo fisico e metafisico. Esso per un verso risponde a un'urgenza biografico-esistenziale (nella lettera inviata a Montale, di cui Piccolo sconfessò poi la paternità, si pone l'accento sul desiderio di «rievocare e fissare un mondo singolare siciliano, […] che si trova adesso sulla soglia della propria scomparsa senza avere avuto la ventura di essere fermato da un'espressione d'arte»), per l'altro alla volontà di costruirsi, da una condizione di voluta separatezza dalle insidie e ridondanze della modernità, un proprio quadro biologico-simbolico del *panta rei*. Per un verso, allora, vi è il movimento centripeto, articolato nella dialettica di ripetizione e variazione, rappresentate appunto dalla semantica della circolarità: «e assidue le invisibili spole / tessono, mutano, ma il giro è sempre lo stesso» (*Anna Perenna*, in *GN*, p. 20); «il fuscello minimo che gira gira» (ivi, p. 21); «Gira l'arcolaio dell'ore tempi di pacata attesa» (*Al tempo di Re Borbone*, in *Bosco il prestigiatore*, *CB*, p. 65); «gira fuso, rifolo vano» (*Il messaggio perduto*, in *PL*, p. 31); «girano i paesaggi / dell'ora» (*Le tre figure*, ivi, p. 39); «poi girano i fusi, le spole, la grana» (*La seta*, in *SE*, p. 29); «E volge la spirale dei cammini» (*E volge la spirale dei cammini*, ivi, p. 71).

Questa dimensione rasserenante, euforica di un *chrònos* che non ingenera traumi o angosce la troviamo in una delle *9 liriche*: «oggi è lago di calma / e domani non è dolore» (*La luna porta il mese*, in *L*, p. 88), e soprattutto in *Lunghi tralci*, dove l'immersione nella natura (che è «balsamo», «olio») armonizza l'io con gli oggetti del paesaggio e restituisce il mondo in «risonanze» e «memorie» (in questa ottica si può interpretare la quiete delle sere che «si piegavano in sequenze / tacite d'ore, in «blande / cadenze di memorie»; *Il forno*, in *GN*, pp. 30-31):

Lunghi tralci, lunghi tralci mi strinsero
mi chiusero braccia;
specchiavo conca notturna
d'acque montane, sapevo
le radici e le fonti, alla bruma
leggera passavano l'ombre
dei giorni, sorgevano i volti
fra la speranza e il dolore;
ed era tepore primevo
ritorno e infinita carezza.
Ma quando il risveglio
m'apre i mattini e mi posa
su le sponde della luce
reco un balsamo ignoto
un olio che mi fa dolci
le cose, in silenzio consuma,
e mi ridona il mondo
in risonanze, in memorie
(e indugiano i giorni in lenti
meriggi, in vesperi immensi).
Così vado fra gli echi le nuvole e i raggi,
non m'è straniera la spiga
della lavanda che brucia l'aria
o il petalo bianco ai cespugli
furtivi di vento.
Dietro le colline respira
la stagione, scendono i declivi,
ed è così molle il cammino
sui viali dove le svolte
spengono l'ansia dei passi
che gli orizzonti fra i rami
svaniscono, sorgono ancora,
in abbandono di spazio.
Lunghi tralci, lunghi tralci mi strinsero,
mi chiusero braccia
ed era ritorno, promessa […]

(*Lunghi tralci*, in *L*, pp. 90-91)

Una visione che è naturalistica e ontologica allo stesso tempo: «la gioia e il / dolore sono due cerchi che non puoi / disgiungere»; « gioia e dolore / chiude l'istesso cerchio» (*Il giardino delle Esperidi [Terza Esperide]*, in *RV*, p. 29).

Dall'analisi dei contesti[5] si vede, tuttavia, come questa lettura ciclica del reale sia insidiata, soprattutto quando ricorre l'immagine del fuso, della spola, da un senso di vanità e labilità, dall'ombra del nulla, come prova la presenza di un aggettivo come *vano*, ricorrente in contesti in cui è implicata la semantica della circolarità: «la ridda / vana che non ha centro» (*Gioco a nascondere*, in *GN*, p. 18); «vana vite franante nel nulla» (*Alla luna*, in *SE*, p. 69); «e vengono afflati di vane danze» (*Guida per salire al monte*, in *PL*, p. 15); «gira fuso, rifolo vano, prendi / corpo di nulla» (*Il messaggio perduto*, in *SE*, p. 31).

Da un altro versante spicca l'estesa gamma semantica del *fluire*: *corrente* («la corrente primordiale», *Veneris venefica agrestis*, in *GN*, p. 86; «la corrente dei giorni», *Ombre*, in *GN*, p. 44), *fiumara*, *fluente*, *fluire* («l'eguale fluire», *Il messaggio perduto*, in *P*, p. 31; «nell'ora ch'è tutta fluire», *Psiche*, in *SE*, p. 41; «la cometa / fatua che svampa e va senza meta / ma non disperde / tutto il fluire», *Fra polo e polo*, in *SE*, p. 81), *flusso* («flusso di memoria / senza muscoli o sangue»), *fluidità* («ha ridonato fluidità di origini», *Gioco a nascondere*, in *GN*, p. 14), *flutto* («d'attimo in attimo, di flutto in flutto», *Gioco a nascondere*, ivi, p. 10), *riflusso* («il riflusso dei giorni», *Gioco a nascondere*, ivi, p. 13), *scorrere* (con senso anche metaforico e riferito al tempo: «aprile […] tacito scorre», *CB*, p. 222; «scorrente parete / dipinta», *Gioco a nascondere*, in *GN*, p. 10; «scorriamo ai margini / di mobili ellissi, d'aeree spirali», *Gioco a nascondere*, ivi, p. 11), *trascorrere* (che insieme a *scorrere* è parola-chiave della poesia eponima di *Gioco a nascondere*: «e noi trascorriamo inerti spoglie / d'attimo in attimo»; «volti / trascorrono, / cui diedero un contorno / l'ansia, l'ignoto», ivi, pp. 12 e 14); il già citato *fuso* («le vegliarde e i fusi / daranno il segno / ai pendoli, ai quadranti acherontei», *Gioco a nascondere*, ivi, p. 14; «poi girano i fusi, le spole, la

[5] Talvolta Piccolo adopera metaforicamente termini riferiti alla danza, come *farandola* e *ridda*: «scorre l'inafferata / farandola»; «la vana ridda» (*Gioco a nascondere*, in *GN*, p. 18); «girandola d'ombre» (*La notte*, in *Canti barocchi*, p. 61).

grana», *La seta*, in *SE*, p. 29; «sui fusi dell'acque turbinanti», *Le carte in cammino, Bosco il prestigiatore, in CB*, p. 71; «gira fuso, rifolo vano, prendi / corpo di nulla», *Il messaggio perduto*, in *P*, p. 31). Il sigillo simbolico di questa visione è l'«acqua inesplicabile» del secondo dei *Canti barocchi*; acqua che «tutto spezza, scioglie immilla», «gorgo fatuo che passa», al cui tocco «l'Universo è labile»[6]. Così commenta Piccolo: «ovvio simbolo della fugacità, della vanità dell'essere nelle sue manifestazioni esteriori, puro succedersi d'immagini inconsistenti»[7].

Alla semantica del fluire è legata una percezione entropica del reale, ossia quella sensazione di consunzione, di dissolvimento che investe non solo il tempo ma anche gli aspetti del paesaggio: *corroso, consumare/consunto* («un'ombra che consuma», in *L'andito*, in *PL*, p. 21; «l'ansia che ci consuma», in *RV*, p. 25), *decrepito, dileguare* (riferito ad es. alle ombre che «dileguando diedero un'impronta» [*Ombre*, in *GN*, p. 44] e ai «giorni che dileguano» [*Anna Perenna*, in *GN*, p. 25]), *disfare/disfatto, dissipare, dissolvere/dissolto, effimero, estenuare* («si estenuano le vite in cacce fallite), *estinguere, franare* («vana vite franante nel nulla», *E volge la spirale dei cammini*, in *SE*, p. 71); *fugace, fuggente, labile, languire* («ore che il mondo langue», *SE*, p. 41), *sfaldare, sgretolare, svanire* ecc.

II. Uomo, natura, infinito

Dunque, in Piccolo opera questa duplice dimensione del tempo, lineare e circolare, costantemente insidiata da un senso di labilità e precarietà. L'unico modo di resistere all'entropia di un tempo *indeciso* è ritrovare un'armonia tra uomo e natura, riappropriandosi corporalmente delle proprie radici. La poesia di Piccolo è soprattutto il canto di questa riappropriazione: non il canto elegiaco di una decadenza assunta a stigma/stemma di una condizione di separatezza, ma l'esigenza conoscitiva di un sé

[6] Su questo "canto" rimando alla bella lettura di D. PERRONE, *La "melopea del tempo". Letture piccoliane*, in EAD., *In un mare d'inchiostro. La Sicilia letteraria dal moderno al contemporaneo*, Acireale-Roma, Bonanno, 2012, pp. 179-90.
[7] Sono considerazioni di Piccolo pubblicate, con il titolo di *Appunti critici*, da N. TEDESCO in *Lucio Piccolo. Cultura della crisi e dormiveglia mediterraneo*, Caltanissetta, Sciascia, 2003, p. 117.

che attraverso dei viaggi *à rebours* (con un moto che in *Vidi le Muse* Sinisgalli definiva «*andarsi* incontro a ritroso»), ma anche rivolti al futuro, ritrova le ragioni del proprio esistere nel mondo. La fedeltà e l'ascolto delle proprie radici è la cifra di questa resistenza:

…se sgomenti
di tanta trasparenza d'anni
di questo errare in attimi vediamo
tramezzi su invisibili rotaie
che trascorrono lungi e senza dove,
pure il suolo li serba e il suolo in noi
fermo è per sempre: il sonno che ci prende
grovigli ha d'erba, scorre il sibilo
delle stagioni al varco e nella cava
ha baleni di cristallo… né mai forza
può scemare a chi ascolta il suolo

(*Il forno*, in *GN*, p. 31)

Le immagini sono quasimodiane, ma permeate da un desiderio di ritorno alla forza nutritiva del suolo-terra-madre. Ricerca è dunque quella di un *ubi consistam*: «ed ora alla ricerca / d'un punto ove lo spazio s'aggomitoli / che sia soltanto noi», che può approdare alla quiete, espressa come *desideratum* ipotetico (e quindi poetico): «Ma in questa fuga dal mondo illusorio / ch'eludere vuole lo spazio / in alto, in alto s'è disciolto un nodo / di limpidi astri che teneva ascoso / il nuvolame, e splende e oscilla: / una dolce lampada di riposo / brucia ancora per noi sul promontorio?». Così si chiude, nella domanda (non retorica) sulla possibile tregua dal tempo e dalla fuga, una lirica "labirintica" come *Gioco a nascondere*. Al fondo di questa ricerca è un senso di smarrimento pascaliano e leopardiano, espresso negli interrogativi di *Non mi credere*:

vedi come tutto
precipita o rallenta, si cela,
riemerge in grandi distese d'acque
rotonde in cui si guardano i giorni

e se tento fermarmi ancor meno
vedo, ancora più mi chiedo: e dove
siamo? nei raggi nelle ombre nel vento?

(*SE*, p. 45)

Questo senso di smarrimento non è, però, sempre segnato da sentimenti negativi e angosciosi come lo *sgomento*, voce che nella conclusione dell'ultimo dei *Canti barocchi* il poeta accosta a *terrore*: «Ma se il fugace è sgomento / l'eterno è terrore» (*La meridiana*, in *CB*, p. 59)[8]. Lo *sgomento* è di segno decisamente pascaliano: «*Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie*»[9]. Nell'autocommento ai *Canti barocchi* inviato a Pizzuto, Piccolo si sofferma sui versi finali della *Meridiana*[10], spiegando che «Il raggio che batte sul segno dei gemelli (meridiana sotto la cupola della cattedrale) e*co* di *co*smi – riporta in pieno l'angoscioso binomio – tempo che ci sottrae ogni cosa – eternità […] Il celeste che prima era lo *sguardo sereno* ora è *l'immane distesa* dove tutto di noi si annulla nell'ignoto»[11].

Nei due versi finali dello stesso canto Piccolo coglieva un'«allusione lontanissima all'"Infinito"»[12]. Non pochi sono in effetti gli elementi che rimandano a quella poesia: le metaforiche «siepi del mondo», il vento, il silenzio. Come quella leopardiana, anche la poesia del siciliano si apre allo stupore, all'infinitudine dello spazio e del tempo (*infinito* come aggettivo ricorre 12 volte), che finisce col prevalere sull'*horror vacui* del soggetto: «sorgevano i volti / fra la speranza e il dolore; / ed era

[8] Talvolta esso è legato all'*arcano*: «Dove sgomento senso / ci avviluppò d'arcano / e ci fermò alla soglia / e i passi indietro volse» (*E volge la spirale dei cammini*, in *SE*, p. 71).
[9] Norma La Piana ricorda come i lemmi *sgomento* e *terrore* siano presenti in Piccolo «solo in contesti legati al trascorrere del tempo» (*Concordanze delle poesie di Lucio Piccolo*, cit., p. 97).
[10] «sotto la cupola al segno rotondo / (in gemini) folgora l'ora eco di cosmi, / ed alle siepi del mondo / passa il brivido di fulgore / fende l'immane distesa celeste, / vibra, smuore, tace, / vento senza presa e silenzio» (*CB*, pp. 58-59).
[11] A. PIZZUTO-L. PICCOLO, *L'oboe e il clarino*, op. cit., p. 37. In maniera più distesa, negli *Appunti critici* pubblicati da Natale Tedesco, Piccolo annotava: «Il raggio fulmineo che segna l'ora nella sua crisi, nella sua fugacità, e che si disperde senza nulla *prendere*, fermare, in vibrazione fino al silenzio – determina nella scena i due poli opposti della metafisica tragedia umana che dà origine all'angoscia (inutile citare gli Esistenzialisti): l'impossibilità di nulla fermare dell'inconcepibile Essere-senza-tempo» (N. TEDESCO, *Lucio Piccolo*, op. cit., p. 119).
[12] A. PIZZUTO-L. PICCOLO, *L'oboe e il clarino*, op. cit., p. 37.

tepore primevo / ritorno e infinita carezza» (*Lunghi tralci*, in *L*, p. 90); «una sera / che scende dall'alto e candori infiniti» (*Notturno*, in *PL*, p. 26), e rievoca, in una poesia intrinsecamente leopardiana come *Alla luna*, un "naufragare" dolce. Qui infatti, sul turbamento delle parvenze degli «antichissimi / sfocati volti» e degli «sgomenti spettri» prevalgono i «fantasmi di memorie» e gli «infiniti abbandoni»:

Quando così ti sbianchi
quasi disfatta incerte
parvenze hai d'antichissimi
sfocati volti.

Forse sgomenti spettri
sorpresi all'alba in fuga.

Quando t'arrossi torbida
sanguigne voglie fermenti
e forse hai mari in collera
furia di venti cinerini
nei cieli gonfi.

Fra bianchi abeti senti d'ululato
fai specchio il lago
e sgorghi nebbia azzurra nel silenzio
destandoci fantasmi di memorie
e infiniti abbandoni

lontanissima luna.

(*SE*, p. 69)

Ma questa contemplazione pacificata si compie come *favola*, correlativo di un accoglimento pienamente sentito dell'infinitudine del cosmo naturale e di quello umano, quotidiano. La favola non si sottrae (in quanto, anche etimologicamente, partecipe della *fictio*) al destino di caducità («sai che la favola sboccia, / poco dura, s'allontana, / e l'amaro è dell'ultima goccia»; *Sebbene tu cerchi…, Bosco il prestigiatore*, in *CB*, p. 75). Per converso, la fila della carte manda «respiro d'una favola» (*Le carte in cammino*, ivi, p. 71); i segni del passato come «l'arco della porta bassa e il gradino liso» sono «favola […] nell'improvviso / raggiare del sole di marzo»

(*Mobile universo di folate*, in *L*, p. 79); la lampada di Anna Perenna è «segnale / di favola e riposo» (*Anna Perenna*, in *GN*, p. 22). Il poeta si ritrae dal «morso» della vita e ascolta dentro di sé il risuonare *perenne* (altro lemma marcato in Piccolo) di una favola, come alternativa al captare «i messaggi / del fuggevole mondo»:

Pure il tuo morso è forte
vita, dolore, elusi in prove, indugi
o mi scrollai veloce
di stille colorate a fuggire l'immensa
trappola... a cogliere i messaggi
del fuggevole mondo in svolte, in brividi,
o mi ritrassi
nel profondo di me dove se ascolto
canta ognora una favola […]

(*Buccia*, in *SE*, p. 28)

E ancora: «[…] domando la mia favola dove nube / riflessa è già rovo, dirotto muro, altro» (*Non mi credere*, in *SE*, p. 45). In questa poesia, che è una dichiarazione di smarrimento di fronte all'infinità del mondo, il poeta lega la richiesta della favola alla «forza del canto» che lo «raffigura fuggevole, senza / peso». In *Ronda* gli «scarabei della favola» sono dello stesso segno delle «sillabe mute che incantano»; parole incorporee sottoposte al destino di caducità, «sospese ad un filo di senso», che dispaiono e vengono afferrate da un'altra ronda (*GN*, p. 42). Ma è proprio in quella che potrebbe apparire un'ininterrotta girandola di significanti il segreto di una poesia che vuole colmare la frattura, come recita l'epigrafe di *Bosco il prestigiatore*: «e delle vane querele del nostro cuore inquieto / vogliamo fare segreto di stelle e di fontane». Ecco, quindi, dispiegarsi un altro campo lessematico centrale dell'universo di questo «naturalista lirico», quello del mistero: *arcano* (agg. e sost.), *enigma*, *fola*, *incanto*, *ignoto*, *incantare*, *incantesimo*, *incanto*, *indovino*, *inspiegabile*, *mistero*, *magia*, *magico*, *mago*, *malìa*, *prestigio*, *prestigiatore*, *segreto* (agg. e sost.), *sibillino*, *sortilegio* ecc. Figura eponima di questa inchiesta del mistero, compendio della ricerca

alchemica di Piccolo è Bosco il prestigiatore, protagonista delle sezione omonima dei *Canti barocchi e altre liriche*, colui che «in figure d'enigma chiud*e* le *sue* venture», e che applicando alla natura i consigli del chiromante riesce a vedere «svanire il mondo / nel volto rotondo d'un fiore» (*L'ammonimento*, in *CB*, p. 67).

Solo riconciliandosi con i misteri quotidiani della natura si può ritrovare il senso dell'atto poetico; il poeta, attraverso la pascoliana lampada-poesia, si riscatta dalle «cacce fallite» che estenuano la vita e, attraverso un umile segno quale il bastone del mendicante «che attende / la sua misura d'olio» (*Caccia*, in *L*, pp. 97-98), attinge quella «dolce lampada di riposo» in cui risiede il segreto dell'agire poetico.

III. Memoria e voce

Si può dire che la sfida della poesia di Piccolo è quella di restituire alla memoria la sua funzione epifanica, risarcitoria, salvifica. I *Canti barocchi* sono un «poetico tuffo nella peschiera della memoria»[13]. Anche la memoria può appartenere a un tempo propizio: ecco, allora, i «tempi sospesi / fra sogno e memoria» (*Gioco a nascondere*, in *GN*, p. 9); «memorie e sogni» (*L'andito*, in *PL*, p. 21); «dai fili di memorie, dai risvegli infantili» (*Oratorio di Valverde*, in *CB*, p. 51); «mi ridona il mondo / in risonanze, in memorie» (*Lunghi tralci*, in *L*, p. 90); «Non vengono / i giorni da profondità d'aria / ma da una immensità di memoria» (*La stagione*, in *SE*, p. 51). I ricordi dei defunti si concretizzano in *Gioco a nascondere* in «volti senza memoria», e in *Plumelia* sono memoria senza corpo, «flusso di memoria / senza muscoli o sangue» (*I morti*, in *PL*, p. 47).

Per connotare l'esistenza come potenzialità che travalica la minacciosa urna di *chrònos*, nell'ultimo dei *Canti barocchi* Piccolo parla di «memorie insaziate», fornendo due spiegazioni del sintagma: «1° memorie di qualcuno che nella vita non compì quello che voleva, che rimase come un *nodo* non sciolto. 2° memoria che non cessa mai di ritornare come in un incubo»[14]. E in un altro appunto: «contengono in sé

[13] *Appunti critici*, in N. TEDESCO, *Lucio Piccolo*, op. cit., p. 115.
[14] Ivi, p. 121.

tale portata di passione, di forza che tuttavia non più viventi ritornano in "riflusso" sul piano della vita nei momenti in cui le valvole, "i versetti", sono rallentate. Sono fantasmi sensuali (bacio) passionali anche in altro senso (ira) che non hanno potuto dissetare nel corso breve e *spezzato* della vita l'incoercibile corrente delle loro passioni»[15].

In alcuni contesti memoria e canto sono affiancati: «e un canto è la memoria senza doglia» (*Dove più folto è il mirto*, in *SE*, p. 37); «le notti che furono memoria e canto» (*L'anno pellegrino*, in *SE*, p. 75)[16]. La funzione del canto è appunto quella di restituire armonia, saldandosi con la voce, che è *in primis* voce della natura: «ed ogni pensiero, ogni voce, / ha dolcezza di ritorni» (*Le carte in cammino*, in *Bosco il prestigiatore*, p. 72); «e sola voce è un trasalir di vento» (*E volge la spirale dei cammini*, in *SE*, p. 71), ma anche della poesia che si riafferma sul transeunte ed è capace di riassorbire in sé anche la memoria dolorosa:

ma certo in me s'apriva
tremenda ed umile
la voce che da sempre dura
e che ci lega, ognuno
di noi, al dolore d'ognuno anche ignorato.

(*Non fu come credevi…*, in *SE*, p. 17)

Attraverso il canto è possibile ripristinare quella ferita, ricomporre le fratture del tempo in *kairós*, recuperando la capacità della *parola* della poesia di farsi *voce* della natura («la parola era spiga al vento», *Al tempo di Re Borbone*, in *Bosco il prestigiatore*; «parole lucide e sonore», *Anna Perenna*, in *GN*, p. 23). E con la natura il poeta instaura un intermesso colloquio, in perenne ascolto di quella «voce segreta» che gli permette di carpirne il mistero, anzi la *malia*:

ma nella luce, nel giorno

[15] Ivi, p. 124.
[16] Cfr. anche, per la presenza di una parola come *cadenza*, *Il forno*, in *GN*, pp. 30-31: «le sere si piegavano in sequenze / tacite d'ore, in blande / cadenze di memorie».

ove inclino l'ore al canto
e va l'acqua fievole nella creta che brucia
serbo l'ombra serbo la malia:
mai tace il colloquio nascosto,
mai posa la voce segreta.

(*Lunghi tralci*, in *L*, p. 93)

Ma questa voce, «tremenda ed umile» (aggettivo quest'ultimo che in 3 casi su 4 è appunto riferito alla *voce*, e serba l'etimologia dell'*humilis*, ossia dell'essere legato alla terra), contrapposta alla "vanità" della «musica» come prodotto umano, è la sola forma possibile di preghiera, congiunta all'«angoscia» (da intendere come ansia di conoscenza, alla stregua di quanto Piccolo dice in *Notturno*: «aneliti / d'angoscia verso un nodo di vita / incompreso»). L'uomo si consegna a questa voce remota e inafferrabile, capace di congiungere passato, presente e futuro, nell'unica disposizione possibile per l'ascolto, ossia quella del *Christus patiens*:

Voce umile e perenne
sommesso cantico
del dolore nei tempi,
che ovunque ci giungi
e ovunque ci tocchi,
la nostra musica è vana
troppo grave, la spezzi;
per te solo vorremmo
il balsamo ignoto, le bende...
ma sono inchiodate
dinnanzi al tuo pianto le braccia
non possiamo che darti
la preghiera e l'angoscia.

(*Voce umile e perenne*, in *SE*, p. 85)

Antonio Di Silvestro

Il senso del tragico in Dissipatio H. G.*:*
la catastrofe dell'incomunicabilità

Com'è noto, Guido Morselli ultimò la stesura dell'ultimo romanzo, *Dissipatio H. G.*, pochi mesi prima di togliersi la vita, nel 1973. L'opera venne edita postuma nel '77 e rappresenta uno degli esempi più significativi di letteratura apocalittica italiana del Novecento, trattando dell'avventura di un unico sopravvissuto all'improvvisa e misteriosa "scomparsa" del resto del genere umano dal pianeta Terra.

La critica si è interrogata a lungo, in questi anni e specie dopo la tardiva valorizzazione dell'opera dello scrittore, sul reale significato del romanzo, sui suoi modelli stranieri e sulla lettura da dare alla catastrofe che esso rappresenta, alla "volatilizzazione" del genere umano descritta dal protagonista, in prima persona, senza riuscire a darsene una spiegazione. Nell'opera s'intrecciano, infatti, i motivi del catastrofismo e della sindrome del sopravvissuto, che si dibatte tra il senso di colpa per essere stato "prescelto", il disprezzo per il genere umano dal quale voleva inizialmente allontanarsi tramite il suicidio e il progressivo sentimento di oppressione dovuto alla solitudine schiacciante e al silenzio assordante che lo circonda.

Come ho tentato di dimostrare in uno studio uscito alla fine del 2009 sulla «Rivista di studi italiani»[1], a mio parere sussiste un ben preciso rapporto tra l'incipit del romanzo e la scena finale di un'altra opera morselliana, molto meno studiata rispetto alla sua produzione narrativa, ovvero il saggio *Fede e critica*. Esso apparve nel 1977 a Milano, ma era stato elaborato da Morselli nel biennio 1955-1956, e meditato addirittura a partire dal 1952[2].

---

[1] M. PANETTA, *Da* Fede e critica *a* Dissipatio H. G.*: Morselli, il solipsismo e il peccato della superbia*, in «Rivista di studi italiani», numero monografico dedicato a Guido Morselli, a cura di A. Gaudio, a. XXVII, n. 2, dicembre 2009: pp. 205-37 (www.rivistadistudiitaliani.it); in cartaceo, in Morselliana, Biblioteca di «Rivista di studi italiani».

[2] Cfr. M. FIORENTINO, *Fede e critica*, in EAD., *Guido Morselli tra critica e narrativa*, pref. di F. D'Episcopo, Napoli, Eurocomp 2000, 2002: pp. 141-81 (in particolare, p. 143).

Morselli si nutre sempre e continuamente di contraddizioni: sia nelle sue opere di saggistica sia in quelle narrative. La contraddittorietà sembra essere un suo tratto costitutivo: eppure l'impressione è che, più che elemento caratteriale, essa sia artificio voluto e cercato razionalmente per dissimulare, per occultare il proprio Io che prepotentemente riaffiora continuamente nella sua produzione e che egli non riesce a ricacciare indietro (e non vuole veramente relegare in un angolo, in silenzio), perché – a mio giudizio – le sue tensioni intime irrisolte sono il motore di tutta la sua attività di scrittore e il filo conduttore di tutta la sua riflessione teorica, della sua produzione narrativa più ispirata e sincera, e, infine, causa della sua tragica fine. Lo stesso pregiudizio, quindi, che ha pesato nella sua vita – ovvero quello che parlare di se stessi sia eticamente poco conveniente e giusto, specie in epoche storiche di grande disagio e crisi generalizzata – credo abbia pesato e continui a condizionare certa critica che di Morselli si è occupata, impegnata sempre – a mio parere a torto – a sminuire l'importanza dell'autobiografismo nella sua produzione.

Nel caso di *Fede e critica*, lo scopo reale del saggio non pare tanto quello di arrivare a conclusioni filosoficamente valide e razionalmente giustificabili e comprovabili, ma quello di descrivere, di raccontare il percorso intellettuale e spirituale seguito da un'anima (quella di Guido Morselli) che si pone di fronte al problema del Male e della Sofferenza nella vita umana, ovvero al "Problema" per antonomasia.

Domanda priva di senso sembra a Morselli quella sul *Perché si soffre?*, che dà il titolo al primo capitolo: «esistere» è anche «soffrire» – risponde l'autore – che si dichiara, in nota, d'accordo con Benedetto Croce, che vede necessariamente contrapposti i poli del piacere e del dolore nel momento economico dello Spirito, o "vitalità". Male e bene, morte e vita sono, allo stesso modo, problemi ed eventi oscuri; per questo, qualsiasi filosofia si ponesse domande sul senso del male e del suo coesistere col bene sarebbe, per Morselli, da additare come una pseudo-filosofia. L'autore passa in rassegna vari modi di rapportarsi a tale questione e varie soluzioni susseguitesi nella storia della speculazione: il male giustificato da una finalità superiore (di tipo individuale o universale); il male ridotto a pura negatività e, dunque, non avente

realtà (laddove Agostino sembra anticipare Hegel, commenta Morselli); il male come *defectus boni, minus esse* della creatura rispetto al creatore, all'Essere (per cui il peccatore è contraddistinto da un'ulteriore *deminutio essendi*) *etc*.

Interessante e – a mio avviso – illuminante (ai fini dell'esegesi dell'opera morselliana tutta), poi, il rilievo da lui attribuito a una concezione del male come "eccedenza": «si prevarica in quanto vi è qualcosa in noi che esorbita o eccede […] La superbia, in cui la Storia sacra designa (con molta accuratezza, bisogna ammetterlo) il primo e sommo peccato, è tipicamente un eccedere»[3].

Centrale[4], nell'esame di *Fede e critica*, è la considerazione del secondo capitolo (incentrato sul *Libro di Giobbe*), che discute il noto "principio retributivo" secondo il quale il male è necessario in quanto "castigo delle nostre colpe". A giudizio di Morselli, gli «eroi eponimi dell'umanità, Ulisse, Faust o Amleto, per quanto eloquenti e significativi, sono *labili ombre* a paragone di questo oscuro personaggio biblico che soffre con un'anima simile alla nostra, e dice le cose che anche noi ci siamo detti, le uniche cose veramente essenziali per tutti»[5]: passo di estrema importanza, dato che vi sono evocati alcuni tra i personaggi più degnamente illustri e semanticamente pregni di tutta la letteratura mondiale. La centralità del libro di Giobbe risiederebbe nel fatto che vi si rivela il «*Deus absconditus*, che cela il proprio volto alle creature governando la loro sorte dall'alto, e la cui parola non risuona che nel travaglio delle loro coscienze»[6].

Il libro di Giobbe inizia con Dio e Satana a colloquio, a dimostrazione che nella *Bibbia* il Bene e il Male «possono stare di fronte l'uno all'altro, parlarsi, misurarsi»[7]: Satana è, dunque, una realtà «congenita al mondo»[8] (conclude Morselli):

---

[3] Tutte le citazioni saranno tratte dall'edizione milanese Adelphi del 1977: questa è tratta dalla p. 29.
[4] Cfr. S. COSTA, *Guido Morselli*, Firenze, La Nuova Italia, 1981, pp. 31 e sgg.
[5] Cfr. G. MORSELLI, *Fede e critica*, op. cit., p. 54. Corsivo mio.
[6] *Ibidem.*
[7] Ivi, p. 55. Alcuni punti di contatto si possono rilevare fra l'interpretazione morselliana della figura di Giobbe e quella di Primo Levi. Si veda su quest'ultimo il saggio di Anna Baldini che tratta anche dell'antologia *La ricerca delle radici*, uscita per Einaudi nel 1981 (*Primo Levi e il modello sapienziale*, in *Mi metto la mano sulla bocca. Echi sapienziali nella letteratura italiana contemporanea*, a cura di M. Naro, Roma, Città Nuova Editrice, 2014, pp. 177-92, specie le pp. 181-86; cfr. https://www.academia.edu/7572906/Primo_Levi_e_il_modello_sapienziale).
[8] G. MORSELLI, *Dissipatio H. G.*, op. cit., p. 56.

E esisteva prima dell'uomo, esisterebbe anche se l'uomo, che si è creduto riempir l'universo colle invereconde vociferazioni della sua *superbia*, non fosse apparso mai. È autentica *presunzione*, non umiltà, quella che ci fa asserire che il male lo introduciamo, lo 'inventiamo' noi; una sottospecie dell'*antropocentrismo* ai cui miraggi cedono volentieri i filosofi[9].

Giobbe crede in Dio e, quando la calamità immeritata lo colpisce, non reagisce con la pazienza e l'acquiescenza che la tradizione gli ha proverbialmente attribuito, bensì con accenti di inusitata violenza, chiedendogli ragione della propria sofferenza. La ribellione di Giobbe si concluderà con la sua finale sottomissione a Dio, che gli concederà, dunque, la «grazia della rassegnazione»[10].

Da tutto l'episodio Morselli deduce – contrariamente alle letture tradizionali, da Tertulliano al vescovo Martini – che il Cielo non condanna le reazioni degli uomini alla sventura, non si vendica delle loro rivolte alle punizioni che giudicano ingiuste: «Dio è disposto a indulgenza verso chi insorge contro i suoi decreti, ma non verso chi pretende svelarne il mistero, subordinandoli ai criteri di una legalità rigorosa bensì, ma antropomorfica»[11]; ciò che il Signore non tollera è, dunque, di dover «chiarire all'uomo la propria condotta»[12], avendo diritto all'«incondizionato ossequio della creatura». Dunque, «superbia è […] voler penetrare l'impenetrabile, indagare i voleri del Signore».

Il fatto che nella dottrina venga scelta la superbia come «colpa cui spetta di deviare l'umanità dalla prisca perfezione»[13], come massimo vizio e peccato e come «radice d'ogni pervertimento» è giudicato da Morselli frutto di «un'insuperata sapienza». Che il primo uomo fosse del tutto "libero" è, a parere dell'autore, indubitabile, specie dato che lo sfondo della sua vita era l'Eden, una «natura ideale, o in cui il reale coincide con l'ideale»[14]; i suoi discendenti, invece, vivono in un «mondo guasto e sconvolto»[15] e la

[9] *Ibidem*. Corsivi miei.
[10] Ivi, p. 64.
[11] Ivi, p. 66.
[12] Ivi, p. 64 (come le citazioni successive).
[13] Ivi, p. 125 (come le citazioni successive).
[14] Ivi, p. 126.
[15] Ivi, p. 127 (come le citazioni successive).

loro libertà è gravemente limitata dal retaggio di peccato, dalla "macchia" che hanno ereditato. Nondimeno – prosegue – «una traccia della nativa nobiltà si conserva in Adamo dopo la caduta», ed è ciò che ci pone in grado di «figurarci la libertà, e di desiderarla». Pertanto, il bisogno che gli uomini avvertono di Dio è, per Morselli, «anelito a essere liberi».

Nel capitolo su *La conversione* (il VI), Morselli opera un'importante distinzione tra due categorie di uomini che arrivano a convertirsi (nel senso di acquisire la fede *ex novo*) dopo aver sperimentato il male: gli spiriti semplici, oppure gli sfortunati, i reietti, i depressi; e «gli egocentrici, consci o inconsci, teorici o empirici»[16], ovvero i «soggettivisti; quella schiera di altamente compresi e compiaciuti di sé, con cui un Leopardi andava così poco d'accordo». L'autore conduce un'analisi dettagliata, accuratissima e spietata della *forma mentis* dell'egocentrico e delle barriere che tenta di costruire al dilagare del male (analisi troppo dettagliata – aggiungerei – perché non lo riguardi molto da vicino). Il problema è, secondo l'autore, che questa categoria di uomini ha risolto il reale nel proprio «*onniassorbente* se stesso»[17] e, per questo, nel momento in cui si scontra col male, non può non approdare che a due soluzioni: o al pessimismo integrale (con l'ammissione che esiste un anti-io che contrasta e sovrasta l'io ipertrofico che è tratto caratterizzante della categoria) o a uno «specioso ottimismo»[18] (per cui si contesta la sostanza del male, intaccandolo con le armi dell'ironia e del cinismo, o esorcizzandolo col ragionamento capzioso). La presenza della Negatività prova ciò che l'egocentrico si rifiuta di ammettere, ovvero che in lui l'essere abbia «almeno un confine necessario»[19] e che, dunque, pertenga al relativo, mentre l'assoluto è qualcosa che esiste oltre il relativo stesso, lo supera e non è conoscibile. Ne consegue un forte limite «alla validità delle nostre *costruzioni mentali*, dei nostri assiomi, delle antinomie che ne deduciamo»[20]: pertanto, il male, in queste anime, è l'unica via efficace che introduca al Mistero.

---

[16] Ivi, p. 154 (come la citazione successiva).
[17] Ivi, p. 155. Il corsivo è mio.
[18] *Ibidem*.
[19] Ivi, p. 156.
[20] *Ibidem*. Il corsivo è mio.

Le riflessioni delle pagine finali del saggio sono di estremo interesse: se qualcuno si considera felice – precisa Morselli – e il resto del mondo è, nel frattempo, infelice, può pensare che il mondo, con la sua infelicità, non sia che un'apparenza: ciò non viene etichettato come allucinazione dall'autore, bensì come «sillogismo»[21], pur capzioso. Morselli conviene, comunque, con degli ipotetici lettori, sul fatto che si possa parlare, in tali casi, di «aberrazioni», di «deviazioni», e, nello specifico religioso, di «patologia della religiosità». Il cristiano, però, deve superare quell'atteggiamento per non ricadere nel «peccato d'orgoglio: il solipsismo»[22], ovvero la condotta di chi «pensa e agisce come se l'universo non fosse altro che una sua proiezione o una sua dipendenza». Il rimedio a tale tendenza – passo di estrema importanza – è individuato da Morselli nell'esercizio della «*charitas Christi*, che consiste nel fare del bene, ma anzitutto nel sentire le creature fuori di noi altrettanto reali e importanti quanto noi siamo. Non è eccessivo pensare che, senza di essa, anche della fede più schietta sarebbe possibile la corruzione e l'abuso».

A mo' di esempio probante della reale possibilità che un credente riesca a salvarsi da un atteggiamento di egocentrica chiusura verso il suo prossimo (cosa che, invece, non è avvenuta al protagonista di *Dissipatio* e che segna il suo umano fallimento, nonostante l'aprirsi di una tardiva speranza finale), la pagina conclusiva del saggio – una delle più mosse e vive – è incentrata sul racconto di un anziano amico avvocato, malato di una forma di diabete ritenuta mortale, «cattolico osservante»[23] tornato miracolato da un viaggio a Lourdes (nel novero di quell'1% dei malati che erano stati graziati). Gioverà riprodurla per intero:

«Ti assicuro» mi disse «che il fatto non va attribuito a nessun merito speciale. […] D'altra parte, supporre che Chi mi ha elargito la grazia si sia affidato puramente e semplicemente al caso[24], sarebbe offensivo; lo capisco».

[21] Cfr. G. MORSELLI, *Fede e critica*, op. cit., p. 243 (come le citazioni seguenti).
[22] Ivi, p. 244 (come le citazioni che seguono).
[23] Ivi, p. 245.
[24] Molto importante, in *Dissipatio*, il passaggio in cui il protagonista si chiede se sia stato un «Caso» o no che proprio lui sia rimasto l'unico superstite alla sparizione del genere umano: «prescelto» o «escluso»? Questo il dilemma (cfr. pp. 86-87), al quale si risponde che, se la "*dissipatio*" è stata un castigo, è stato un prescelto; se,

«E allora?». Sorrise: «Confesso che in principio ho dovuto combattere una stramba fantasia. Vedendo ogni giorno centinaia di malati che se ne partivano quali eran venuti, ricordo che mi pareva di vedere muoversi personaggi di un sogno. Io solo in carne e ossa in mezzo a un *popolo di fantasmi*[25]. Era *un'illusione presuntuosa*, che in fondo rispondeva a una mia logica inconscia, al bisogno di spiegarmi il miracolo che era stato fatto per me e non per *loro*. Così la scelta si rendeva più comprensibile, anche se in cambio il mio prossimo diventava qualcosa di *evanescente*, messo là al solo scopo di cimentare la mia fiducia nella divina giustizia… In quei momenti avrei giurato di esser *l'unico uomo che esistesse per davvero al mondo*. Perbacco, mi dicevo poi, adesso che son sano di corpo dovrei *ammalarmi di mente*? Per fortuna ho visto subito quel che bisognava fare. Ero andato a Lourdes con mia moglie e mio cognato. Li ho persuasi a rientrare senza di me e me ne sono tornato nello stesso treno-ospedale, come *brancardier*[26], con una mezza dozzina fra uomini e bambini da servire di tutto punto. Non c'è stato verso di chiuder occhio; la mia testé ricuperata salute era di buona marca. L'ho collaudata». «E quelle idee?…». *Fisime*, s'intende, che non hanno resistito un'ora. Per convincersi della *positiva consistenza* del proprio prossimo, non c'è che dovergli rifare il letto e la medicazione, o portarlo in braccio pel corridoio d'un vagone. È un metodo sicuro!».

Come accennato, la forte suggestione che questo racconto dovette esercitare sull'animo di Morselli – che lo inserì nella "posizione forte" dell'*explicit*, a suggellare il tormentato percorso personale di *Fede e critica*, evidentemente non risolto – è, a mio avviso, da rintracciare come una delle spinte più potenti alla base dell'invenzione narrativa su cui s'impernia *Dissipatio H.G.*: a partire già dall'*incipit* («Relitti fonico-visivi mi tengono compagnia, e sono ciò che di più diretto mi rimanga di 'loro'. […] Relitti inconsistenti, e ormai reliquie»[27]).

Che non si tratti di un evento assimilabile alle sciagure di Pompei, di Hiroshima[28] o all'Apocalisse[29] viene confermato dallo stesso protagonista (e, per quanto apprezzabili e a volte convincenti nell'evocare suggestioni, a tale proposito mi sembra

invece, è stata un «mistero glorioso», è da considerarsi un escluso.

[25] I corsivi sono miei.

[26] Questo corsivo è del testo.

[27] Cfr. G. MORSELLI, *Dissipatio H. G.*, Milano, Adelphi, 2009 (I ed. 1977), p. 9. Tutte le citazioni successive faranno riferimento a questa edizione.

[28] Ivi, p. 12. Molta critica ha indicato in *La nube purpurea* di Matthew Phillip Shiel (*The Purple Cloud*, 1901; trad. it. 1967) un possibile antecedente di *Dissipatio*.

[29] Ivi, p. 13. Cfr. anche la fantasia apocalittica in cui egli vede tutti i suoi colleghi e pseudo-amici della carta stampata, in attesa dell'estrema sentenza, vigilati dai tre angeli neri che in vita essi veneravano (Sociologismo, Storicismo, Psicologismo); e, ai piedi del monte Armageddon, due «serpi loricate» che strisciano (Advertising e Marketing): forse una "vendetta" dell'autore per i numerosi rifiuti opposti alla pubblicazione delle sue opere? La cultura viene qui definita «una fenice», che non ha «consistenza, se non ne trova una produttivistica» (p. 92).

che non colgano nel segno molti tentativi di rintracciare altre fonti letterarie per l'idea su cui si basa il romanzo)[30].

Il protagonista tende a responsabilizzare i propri simili riguardo alla loro scomparsa, non riuscendo a ipotizzare una «costrizione innaturale»[31] e accusandoli di aver ceduto a una «follia collettiva» o a un «comando, a cui però dovevano disubbidire. Sono stati complici: non c'era forza, autorità, che li potesse obbligare»[32].

Ecco la frase che dà il via al vero e proprio "delirio solipsistico": «Eppure, l'Inspiegabile si è inaugurato per opera mia»[33] (da rammentare, al riguardo, il ragionamento di *Fede e critica* sulla preghiera-richiesta[34] e sulla superbia); i misteriosi accadimenti hanno coinciso con «un evento strettamente privato e mio; coincidenza, oso pensarlo, non casuale»[35] (altra conferma).

Segue il racconto delle cause del tentativo di suicidio, motivato dalla prevalenza quantitativa del male sul bene, nella vita del protagonista (tema già incontrato sempre in *Fede e critica*): il disagio comincia come malattia fisica cronica, di quelle che, «curate con un po' d'umanità» (la *charitas*?), guariscono. Il progetto di suicidio consiste nel far perdere ogni traccia di sé: una «misteriosa irreperibilità»[36], o, meglio, un «misterioso annichilamento, un dissolvimento nel nulla»: esattamente quello che parrebbe esser successo, poi, ai suoi simili. Segue il racconto del suicidio mancato: con suggestione dantesca, l'aspirante suicida riflette sul fatto che la sua vita «termina a imbuto»[37], mentre si avvia per il sentiero che lo condurrà all'imbocco del cunicolo che porta «all'orlo del pozzo, una grande apertura ovale, in fondo a cui stagnava l'acqua»[38].

---

[30] Cfr., ad esempio, l'utile capitolo (Dissipatio H. G. *e la letteratura del Novecento*) che al romanzo dedica Paola Villani nel suo *Il «caso» Morselli. Il registro letterario-filosofico*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1998, pp. 73-114.
[31] Cfr. G. MORSELLI, *Dissipatio H. G.*, op. cit., p. 14 (come la citazione che segue).
[32] Ivi, pp. 14-15.
[33] Ivi, p. 19.
[34] A p. 103, il protagonista definisce «un miracolo, un miracolo orrendo» quello che si è compiuto, e che sembra rispondere alle sue preghiere.
[35] *Ibidem.*
[36] Ivi, p. 22 (come la citazione seguente).
[37] Ivi, p. 23. In seguito, Morselli parlerà anche di «piramide, temporale, capovolta» (pp. 85 e poi 115) e di morte come «precipizio» (p. 109).
[38] Ivi, pp. 23-24.

Inutile rammentare la forza evocativa delle morti per annegamento e i significati che la psicanalisi (tanto osteggiata da Morselli[39]) attribuisce all'acqua: il bacino chiuso entro il quale il protagonista dovrebbe lasciarsi cadere si chiama – guarda caso – lago «della Solitudine»[40].

L'aspirante suicida indugia sull'orlo del pozzo e si concede un sorso di cognac (espediente letterario che aggiunge ambiguità al prosieguo della narrazione, che potrebbe essere interpretato come un sogno[41], un'allucinazione, un delirio o uno stato di sbornia[42] in cui si perdono i confini tra realtà e immaginazione).

A complicare le cose, l'urto della testa contro uno spuntone di roccia, una «capata tremenda»[43] che lo rintrona al punto da fargli sbagliare la strada[44] del ritorno e lo conduce davanti a una cabina telefonica[45] dalla quale decide di chiamare il 333, «un Amico nella Notte»[46]: la prima richiesta di aiuto del romanzo. Risale, poi, il sentiero verso casa, «o risalivo l'imbuto. Non recriminazioni, accuse di codardia a me stesso. Fastidio e basta».

Chi manca un suicidio – commenta il protagonista – si illude che ci sia una terza via, tra la morte e il «rituffo nel quotidiano»[47]; ma *tertium non datur*, e la «monade intellettuale senza aperture né impegni»[48], al suo ritorno alla vita, viene aggredita dai «problemi irrisolti»[49] e dall'«assedio delle piccole cose 'care'», degli oggetti vischiosi che hanno valore solo per il singolo, che ne conosce la storia e, attraverso essi, riprende contatto con se stesso e con i propri ricordi.

---

[39] Anche il medico Karpinsky, pur laureatosi a Vienna con una tesi sui rapporti epistolari tra Jung e Freud, è «disposto a accantonare la P.A.» (p. 62). Cfr. al riguardo l'intervento cit. di Paola Villani, specie alle pp. 88-91.
[40] Ivi, p. 24.
[41] Cfr. a p. 37, quando il protagonista afferma, tornando a Crisopoli: «Rimettendoci piede (erano sei mesi che non ci venivo), dopo il sogno cominciato sull'orlo del Sifone, io 'prendevo terra', riavevo contatto col solido mondo».
[42] Il fatto che il narratore precisi che abbia bevuto un unico sorso di cognac non è rilevante, dato l'alto tasso di ambiguità e di mistificazione presente in questo racconto, che non è chiaro neanche al protagonista.
[43] Ivi, p. 25.
[44] Un altro errore di tal fatta a p. 48.
[45] Un'altra cabina telefonica ritorna a p. 106.
[46] Ivi, p. 27 (come la citazione che segue).
[47] Cfr. G. MORSELLI, *Dissipatio H. G.*, op. cit., p. 32.
[48] Ivi, p. 30.
[49] Ivi, p. 31 (come la citazione che segue).

Il IV capitolo introduce la distinzione tra cronaca esterna e cronaca interna dell'evento (torna l'ossessione, oserei dire, per la Storia di Morselli); è il momento in cui viene sancito ufficialmente il passaggio al Solipsismo[50]: la Storia, intesa come storia dell'umanità, coincide, ormai, con la storia interiore del protagonista (motivo ricorrente anche in *Fede e critica*). Il "superstite" comincia a registrare un silenzio diverso, quello da assenza umana: «mi accorgevo, è un silenzio che non scorre. Si accumula»[51].

Giunto a Crisopoli, egli ne constata la desolazione: gli uomini non hanno «lasciato un messaggio decifrabile. Hanno lasciato invece tutte le loro cose»[52]: si profila il tema dell'incomunicabilità con i propri simili, se non attraverso la mediazione degli oggetti.

La telefonata al servizio di Ora Esatta[53] ha la funzione di fissare dei punti di riferimento temporali, mentre quelle, prima, a persone con cui è in «occasionale corrispondenza»[54] e, poi, a sconosciuti suonano come altrettante richieste di aiuto. I suoi simili, infatti, cominciano a mancargli: «Adesso che 'loro' si fanno desiderare, o cercare se non altro, comincio forse a misurare la loro importanza»[55].

Il VII capitolo inizia con la rievocazione di un «gioco»[56] con cui il protagonista s'intratteneva, alla metà del precedente maggio: «parentesizzare l'esistenza dei miei simili, figurarmi come l'unico pensante in una creazione tutta deserta. Deserta di uomini, s'intende».

Un cenno al «dogma dell'incomunicabilità» (e a un'ipotetica obiezione altrui: «sei sempre stato solo»[57]) viene confermato, dopo la ricerca delle stazioni radio, tutte prive

---

[50] Non concordo con Paola Villani, che sostiene che quello «in cui si trova il protagonista del romanzo non è "solipsismo", in quanto l'assenza degli uomini, in questo caso, non è più voluta» (op. cit., p. 79) e che, nella vicenda, c'è stato un «hegeliano rovesciamento del razionale nel reale» (ivi, p. 94); così sarebbe solo nel caso in cui si ritenessero gli eventi raccontati come realmente accaduti. Non mi sembra convincente neanche la sua lettura dell'opera come ascrivibile al genere del romanzo fantastico descritto da Todorov (cfr. pp. 83 e sgg. dell'art. cit.).
[51] Cfr. G. MORSELLI, *Dissipatio H. G.*, op. cit., p. 35.
[52] Ivi, p. 37.
[53] Cfr. anche la riflessione su tempo "oggettivo" e tempo psichico in *Robinson Crusoe* (pp. 92-93).
[54] Ivi, p. 41.
[55] Ivi, p. 45.
[56] Ivi, p. 51 (come la citazione che segue).
[57] *Ibidem.* A p. 68 si parla di «imponderabilità sociale», di «Assenza totale di trame interpersonali».

di voce umana, dall'affermazione: «Scarto subito gli assiomi della informatica, del tipo: il mezzo è il messaggio, con l'indiscutibile corollario niente mezzo, niente messaggio»[58], perché il problema non è – evidentemente – il mezzo, che continua a funzionare anche senza umani. Il problema, per il protagonista, è che, da parte sua, non c'è stato mai messaggio[59].

La Natura prosegue, a dispetto di tutto, il proprio moto inarrestabile, come gli animali; l'idea della fine del mondo, dunque, viene etichettata come «Uno degli scherzi dell'antropocentrismo»[60], e anche Montaigne è ironicamente dileggiato: «Andiamo, sapienti e presuntuosi, vi davate troppa importanza. Il mondo non è mai stato così vivo, come oggi che una certa razza di bipedi ha smesso di frequentarlo»: torna il tema della superbia e della Natura che prosegue la propria vita, anche dopo la conclusione di quell'«intermezzo breve»[61] che per gli umani ha il nome di Storia.

Una «rapida allucinazione»[62] (o «visione o evocazione involontaria, o apparizione»[63]) viene definita quella in cui il protagonista ricorda, a distanza di dieci anni, come in «un sogno a occhi aperti»[64], la villa sul lago (ancora un lago), ovvero la clinica privata in cui, a ventinove anni, "è guarito dalla giovinezza" e dalla «neurosi ossessiva» grazie al soccorso del medico Karpinsky[65], che, in quell'occasione, sembra parlargli nuovamente con «voce viva»[66].

Il IX capitolo del romanzo riprende il tema del male, inteso non come problema morale ma come sofferenza (esattamente come in *Fede e critica*); si fa strada un inatteso moto di comprensione e compatimento verso la collettività degli scomparsi: si

---

[58] Ivi, p. 54.
[59] Un messaggio di «bontà e soccorso» (p. 129) verrà, invece, inviato al protagonista da Karpinsky, alla fine del romanzo.
[60] Ivi, p. 56 (come la citazione che segue).
[61] Ivi, p. 87.
[62] *Ibidem*. Cfr. anche p. 63.
[63] Ivi, sempre p. 63.
[64] Ivi, p. 61 (come la citazione successiva).
[65] Alexander Petrovich Karpinsky (1847-1936) fu un famoso geologo e minerologo russo, che ha dato anche il nome a un cratere della luna. Sembra altamente probabile che Morselli abbia scelto questo cognome riferendosi a tale scienziato, vista la sua passione per la luna, ampiamente documentata nel *Diario*.
[66] Cfr. G. MORSELLI, *Dissipatio H. G.*, op. cit., p. 63.

parla di simpatia, di empatia e del venire a galla di una «naufraga solidarietà umana»[67]. Nonostante ciò, il protagonista ammette anche di non rintracciare nessun senso in ciò che gli sta capitando: lo soffre, ma non lo capisce, come potrebbe fare se fosse un uomo morale o un devoto che ha «una Provvidenza a cui votarsi»[68]. Smentisce anche l'assioma di Durkheim (evocato spesso, nel romanzo) che "pensiamo soltanto in funzione degli altri". «Sarò immodesto»[69] – ammette – ma «Io sono, dunque penso»[70].

La conversazione con l'ex-paranoico Mylius chiarisce la concezione per cui si è morti anche se, pur essendo ancora in vita, ci si disinteressa di ciò che accade intorno a noi; caratteristiche dei morti viventi: «Impartecipazione al mondo esterno, insensibilità, indifferenza»[71], «impassibilità». Vivere, per Mylius, vuol dire esperire; pertanto, la cecità nei confronti delle esperienze altrui equivale alla morte: «Quei dati, quelle esperienze, 'non ci sono' per noi, e noi non ci siamo per essi. Non importa che, per altri individui, essi costituiscano la trama del 'quotidiano': noi, qui, siamo morti, e non c'è ragione di chiamare tale morte 'metaforica'. È morte parziale, ma reale»[72].

La vita è un movimento circolare intorno al proprio io – sostiene Mylius –, un moto circoscritto dal cerchio d'ombra di tutto ciò che sfugge alla nostra cognizione: è fatta di esclusioni e occlusioni, che, però, salvano gli umani dal rischio di dispersione («ci disperderemmo»[73]). La cecità degli uomini, dunque, è il loro limite, ma anche la loro salvezza dallo smarrimento negli infiniti percorsi del possibile: il loro, pur miserando, radicamento al reale.

Dopo essere caduto in preda al freddo e alla paura, il protagonista ammette di aver bisogno di aiuto e precisa che neppure scienza e filosofia sono, ormai, in grado di soccorrerlo, perché «ciò che succede non è pensabile, va oltre»[74]. Si rifugia, allora, nel

---

[67] Ivi, p. 69.
[68] Ivi, p. 71. A differenza di Giobbe, dunque, in questo caso la creatura ha la pretesa di comprendere le trame imperscrutabili del Creatore e pecca, in questo, di superbia.
[69] Ivi, p. 73.
[70] Ivi, p. 74 (come la citazione seguente).
[71] Ivi, p. 77 (come la citazione che segue).
[72] Ivi, p. 78.
[73] Ivi, p. 79.
[74] Ivi, p. 111.

passato (con ovvio riferimento all'amato Proust) e ritorna, con la memoria, all'«isola»[75] felice Karpinsky.

L'idea che sia stato salvato perché, al momento dell'Evento, si trovava in una caverna gli riaccende la speranza di poter trovare in vita alcuni minatori e, mosso dal proposito («Ho un progetto, e con questo (lo sento) io sfato la morte»[76]) di cercarli, si riaffaccia «sul reale, sull'umano» (ma il tentativo sarà vano). Subito dopo è, però, preda anche del dubbio di essere divenuto pazzo[77], ma poi presto si consola, riflettendo sul fatto che la pazzia si misura in relazione a una presunta normalità e che, dunque, non essendoci più termini di paragone perché i suoi simili sono scomparsi, egli non può più impazzire.

Sull'ipotesi che possano esserci probabilità che riprovi di nuovo a suicidarsi si sente tranquillo, perché il suicidio – osservazione di estremo interesse, in relazione alla brusca conclusione volontaria della vita dello scrittore – «richiede un destinatario o dei destinatari. Qualcuno che noi decidiamo di punire, o viceversa di ammaestrare»[78]. Preso da un vero e proprio *raptus*, raggiunge di nuovo l'aeroporto e scrive cartelloni in cui chiede – per «pietà» – a chiunque eventualmente passi di lì di avvisarlo. Ex-uomo si definisce, quasi alla fine, perché si sente privato della propria identità, «uscito dalla *sua* pelle»[79]; e si avverte come fuori dal tempo, perché per lui, ormai, l'eterno è «la permanenza del provvisorio»[80].

La sua passata previsione sull'avvento di un'epoca di necessaria (e quasi egoistica, dato il restringersi dei confini del mondo)[81] solidarietà tra gli uomini (la «socialidarietà»[82]) è stata delusa; eppure non direi, con Marina Lessona Fasano, che in *Dissipatio* si colga solo una «determinata volontà di morire»[83], una «diffidenza radicata

---

[75] Ivi, p. 113.
[76] Ivi, p. 115 (come la citazione che segue).
[77] Cfr. M. MARI, *Estraneo agli angeli e alle bestie (Lettura di* Dissipatio H. G.*)*, in «Autografo» (*Ipotesi su Morselli*), a. XIV, n. 37, luglio-dic. 1998, pp. 49-58.
[78] Cfr. G. MORSELLI, *Dissipatio H. G.*, op. cit., p. 135.
[79] Ivi, p. 145.
[80] *Ibidem*.
[81] Cfr. M. FIORENTINO, *Fede e critica*, in EAD., *Guido Morselli tra critica e narrativa*, op. cit., pp. 178-81 (il tema è trattato ampiamente in *Roma senza papa*).
[82] Cfr. G. MORSELLI, *Dissipatio H. G.*, op. cit., p. 147.
[83] Cfr. M. LESSONA FASANO, *Guido Morselli. Un inspiegabile caso letterario*, Napoli, Liguori, 2002 (I ed.

o ostinata verso "loro", gli uomini, infidi e pericolosi», ché, anzi, l'opera, a ben vedere, si chiude con una, pur flebile e pallida, speranza e con una richiesta di aiuto a uno di loro, degli uomini, sebbene la sua figura si carichi di suggestioni cristologiche molto evidenti (il suo essere in clinica «trattato male […] mal pagato, male stimato»[84], la sua «barba bella, folta, ma che in lui era una stimmata», la sua «trasandatezza»[85] nel vestire, il suo «parlare senza suono»[86], i suoi inviti a credere, il suo essere «paterno (e era più giovane di me)»[87] come il Figlio di Dio, che è insieme Padre e Spirito Santo; la sua morte-estremo sacrificio per dividere due litiganti[88], il suo parlare «da un luogo che non è di questa terra», il suo apparire al protagonista l'unico individuo la cui fine risultasse «certa sul piano storico, anagrafico»[89] e nello stesso tempo il solo che «*non* mi sembra morto. Vive, o rivive. Dovrei dire, pateticamente, che rivive 'in me'»).

Il medico Karpinsky viene giudicato dal protagonista uno dei «rari incontri, nella mia vita, forse l'unico, per cui meritasse di uscire dal pianeta-io»[90]; è proprio lui che – a mio parere – gli diagnostica la sua vera malattia, invitandolo: «distacchi il suo io, pensi a tutto tranne se stesso»[91].

Nell'ambigua allucinazione finale, il protagonista viene "chiamato" (dall'ennesima cabina) dal medico, che gli promette aiuto, e si rende conto che non riesce a incontrarlo perché è lui che lo fa aspettare, «equivocando sul suo appello. Lo cerco in templi di legno o di pietra, quando il suo senso del divino spaziava libero e vasto»[92].

Il medico-Dio lo invita a riconciliarsi con il genere umano, e, in un passaggio importante e denso, si cela, forse, la radice della solidarietà umana, per come è

1998), p. 127 (come la citazione che segue).
[84] Cfr. G. MORSELLI, *Dissipatio H. G.*, op. cit., p. 62 (come la citazione che segue).
[85] Ivi, p. 113.
[86] Ivi, p. 62.
[87] Ivi, p. 63.
[88] E non "evaporizzazione" (cfr. p. 197) assieme al resto del genere umano, come in C. STIFANI, *La* Dissipatio *morselliana: dal solipsismo all'antropo-dinamismo*, in «Rivista di Studi Italiani», a. XXIII, n. 1, giugno 2005 [ma 2008], pp. 192-98.
[89] Ivi, p. 70 (come la citazione che segue).
[90] Ivi, p. 70.
[91] Ivi, p. 63.
[92] Ivi, p. 132.

concepita da Morselli: Karpinsky lo spinge ad abbandonare la sua dimora e a tornare in città. Gli chiede indirettamente di non condannare i «Mercanti» di Crisopoli, «i Ladroni e le Prostitute»[93], e il protagonista capisce che deve «dire no, a ciò che in quella riprovazione si esprime del *suo* io»[94]. A che cosa, dunque? Il giudicare – puntualizza Morselli – implica sempre il condannare: se teniamo presente *Fede e critica*, ciò implica che solo un superbo può pensare di potersi ergere a giudice dei propri simili, dato che gli uomini sono tutti accomunati dalla macchia originaria e da una natura debole e imperfetta. Probabilmente, il Dio-Karpinsky aspetta che egli si liberi del suo peccato più evidente – la Superbia, che l'ha condotto al solipsismo – per concedergli di incontrarlo, finalmente (si potrebbe, forse, concludere che la "liberazione dal peccato" e l'anelito all'Assoluto corrispondano, per Morselli, al processo di purificazione dal vizio capitale della superbia). Allora, egli lo vedrà, «ritto nel suo camice bianco, macchiato di sangue sul petto dove l'hanno colpito. A braccia aperte. […] La mia è una certezza, non propriamente un'attesa, e mi libera da ogni impazienza»[95]. *Dissipatio* si chiude, dunque, con una speranza, verde come i fili d'erba (le «piantine selvatiche») evocati nell'ultima pagina: un filo che va dall'uomo all'uomo, ma passando per il divino.

Evidentemente, però, l'ultimo, fatale accesso del dolore intervenne, due mesi dopo la conclusione del romanzo, a fiaccare le forze del suo autore, un uomo che per tutta l'esistenza aveva lottato per restare in vita e per non cedere alla tentazione del suicidio; uno scrittore che, come narratore, non ebbe mai la possibilità di confrontarsi con un pubblico: *Dissipatio*, dunque, forse anche come allegoria della solitudine dello scrittore che non ha lettori.

Dissipazione, dunque – mi sembra –, come "spreco", essendo la *Dissipatio Humani Generis* non il fenomeno fisico di «sublimazione»[96] o «vaporizzazione» del genere umano (fatta eccezione per il suo protagonista), bensì l'amara constatazione

[93] Ivi, p. 153.
[94] Ivi, p. 146.
[95] Ivi, p. 154 (come la citazione che segue).
[96] Per quanto Morselli sembri indicare questa spiegazione, citando l'opera di Giamblico nel romanzo (p. 81).

dell'irreparabile dissipazione del tempo che il protagonista ha trascorso accanto ai propri simili, senza saperne trarre frutto e senza comprendere il valore profondo della comunicazione e dello scambio emozionale e affettivo con gli altri uomini.

Il protagonista del romanzo avrebbe, forse, potuto guarire e salvarsi (come l'amico avvocato di Morselli), "uscendo" in tempo "dal proprio io" e, magari, mettendosi al servizio degli altri; e l'autore stesso avrebbe potuto, forse, resistere alla tentazione di indulgere all'atteggiamento egocentrico dell'uomo fiero di essere una monade (e al periodico richiamo del *cupio dissolvi*), affidandosi, magari, anche al suo profondo – per quanto criticamente vigile – senso di religiosità, perché – come scriveva – l'uomo religioso «non si radica in quelle posizioni estreme, le supera»[97].

In conclusione, la lettura che si è proposta del romanzo è in chiave essenzialmente psicologica, per cui il senso del tragico vi si configura come la condanna dell'Io solipsista all'alienazione, alla disperazione della monade affetta dall'incapacità di comunicare col resto del mondo. In tale contesto, come accennato, il romanzo di Morselli mette in crisi la tradizione del genere stesso, configurandosi come un complesso intreccio di generi e alternando sequenze cronachistiche, descrittive o narrative a inserti di scrittura di taglio saggistico, specie in riferimento a temi filosofici, antropologici e sociologici. Il futuro delineato si presenta come assoluta distopia, contenendo in sé un monito che, forse, rappresenta il più tragico dei lasciti testamentari di Morselli: quello anti-dialettico di chi ha perso ogni speranza e non crede più nella possibilità di un reale dialogo con l'Altro[98].

Maria Panetta

[97] G. MORSELLI, *Fede e critica*, op. cit., p. 213.
[98] Si pubblica il testo della relazione tenuta al XIV Convegno Compalit (Associazione di teoria e storia comparata della Letteratura) di Venezia, 14-16 dicembre 2016, dal titolo *Maschere del tragico* (Panel: *Ri(scrivere) la catastrofe*), a cura di C. Cao, A. Cinquegrani, E. Sbrojavacca, V. Tabaglio.

Matteo Veronesi o del silenzio della parola

È tempo di tacere?

Matteo Veronesi, classe 1975, imolese, torna alla poesia con un delizioso libricino di forma quadrata e pregevole fattura - n. 89 della collana, appunto, «Quadra» del coraggioso editore svizzero alla chiara fonte[1] -, corredato di una suggestiva immagine di copertina in bicromia, firmata da Gian Ruggero Manzoni, dall'eloquente titolo di *Profeta*.

Quella di Chiara e Mauro Valsangiacomo è un'editoria senza scopo di lucro, doppiamente ardita nell'offrire gratuitamente dei PDF di opere edite sul proprio sito, e nel concedere un notevolissimo spazio alle produzioni poetiche che la maggior parte delle case editrici contemporanee rifugge, nel timore di non incontrare il favore del pubblico e di non rientrare delle spese.

Lo ammetteva lo stesso Veronesi, il 10 gennaio 2011, in un'intervista su «Poesia 2.0»:

> Noi scriviamo per i morti, o per i non nati ancora. L'editoria di poesia è, in fondo, un controsenso. La rete è una valida alternativa: restituisce ai versi il loro stato originario ed essenziale di impalpabilità, volatilità, labilità, e insieme di universalità, e in certa misura di anonimato, perché il poeta parla da, e in, un luogo-non-luogo che è terra di nessuno[2], e di tutti, si fa eco e risonanza di una Parola che lo trascende, e che pure diviene, in lui, come in uno specchio, cosciente di se stessa[3].

[1] Sito web: http://www.allachiarafonte.com/index1.php?first=1&button=home.
[2] Non casuale, a nostro avviso, l'allusione a Eliot.
[3] Cfr. http://www.poesia2punto0.com/2011/01/10/parola-ai-poeti-matteo-veronesi/.

I suoi versi, a suo dire troppo precocemente pubblicati già nell'adolescenza, sono stati in parte antologizzati in varie raccolte, tra le quali quella edita a Novara nel 2009 da Giancarlo Pontiggia e intitolata *Il miele del silenzio*.

Quello del silenzio è, dunque, tema centrale nella poesia di Veronesi, assieme al motivo della morte.

La nuova silloge fresca di stampa esordisce con una lirica programmatica (la sua natura proemiale è sottolineata dall'uso del corsivo e dall'inserimento di una pagina bianca a seguire) che, nella scelta del pronome iniziale «*Noi*», ripetuto ben tre volte in 16 versi (vv. 1, 3 e 7)[4], ribadisce, comunque, la consapevolezza dell'appartenenza a una sorta di stirpe, la «*franta semenza / di poeti perduti*»[5]; e gioca sulla dialettica «*assenza*»[6]/presenza, «*vuoto*»/«*pienezza*» (v. 11). Il momento presente invita a cantare, in una progressiva apparente apertura, prima per «*noi soli*» (v. 7) - per i poeti, dunque -, e poi «*per pochi*» (*ibidem*), forse il circolo degli eletti lettori che apprezzano e prediligono la poesia; ma infine, perentoriamente, «*per nessuno*» (*ibidem*). Il canto va donato «*alle tenebre*» (v. 8), come fosse un'offerta votiva, quel canto assimilabile a un bacio che si depone sulle labbra dei morti o dei «*non nati ancóra*»[7] (v. 10): la poesia è come un sacrificio in cui la pienezza di vita dell'uomo-poeta si immola, offrendosi al «*vuoto*» (v. 11), al limbo di un tempo sospeso tra il non-essere di chi più-non-è e quello di chi non-è-ancora, che raccorda le età estreme della vita umana, che in quel limbo sacro si toccano.

Ma, se il presente («*Ora*», v. 6) è il momento opportuno per squarciare il silenzio ed esprimersi, il poeta sa che, al contrario, «*Non ora*» (v. 12) ma in un'altra epoca futura «*cadrà il nostro giudizio, indifferente*» (v. 16), perché la contemporaneità, con un'interessante sinestesia in *enjambement*, appare sia «*sorda*» (v. 12) e fredda, impermeabile al poetico, sia «*cieca*» e offuscata nelle proprie percezioni dal calore di

---

[4] Alcune liriche si possono leggere alla URL: http://poesiaallachiarafonte.ch/89-Matteo-Veronesi-Tempus-tacendi/

[5] M. VERONESI, *Tempus tacendi*, Lugano, alla chiara fonte, 2017, p. 5, vv. 1-2. Da questa edizione saranno tratte tutte le citazioni che seguono.

[6] Ivi, v. 4.

[7] Raffinatissimo l'accento acuto sulla "o", a disambiguare.

un rogo «*solitario*» (v. 14). L'era presente sembra incapace di lasciarsi attraversare dal fuoco sacro della poesia, di scaldarsi alla sua fiamma, di discernerne chiaramente il messaggio, di respirare lasciando che le facoltà sensoriali si liberino dell'ottundimento che impedisce il sentire e obnubila il vedere. La poesia necessita di orecchie attente al suono e al ritmo, ma anche di un animo disposto a lasciarsi pervadere; e insieme dello sguardo attento e vigile dell'intelligenza (il "vedere" di Edipo), ma anche della capacità di aprirsi all'altro e di accostarsi al suo mondo interiore empaticamente: questo sembrerebbe voler trasmettere la lirica proemiale della silloge, apparentemente cupa ma, a ben vedere, forte della speranza in un domani in cui l'antica sacralità del poetare sarà rinverdita, e del – seppur celato - orgoglio dell'appartenenza alla quasi divina genìa dei cantori.

La lunga e consapevole consuetudine con la tradizione della letteratura italiana emerge chiaramente nei versi di Veronesi, che, però, sempre riverberano anche lontani echi della cultura classica di cui è intriso.

Mi pare che la sua visione poetica proceda per contrapposizioni, per icastiche coppie oppositive, il cui contrasto Veronesi ama mitigare e giocare a confondere in un'unità dialettica che rifrange e moltiplica i significati.

La raccolta, nell'apparente casualità delle liriche che si susseguono senza titolo, sembra, invece, percorsa da un filo sottile, che ricorda vagamente il sistema delle *coblas capfinidas* nella frequente ripresa di una parola, di una radice o di un tema appartenente alla poesia precedente in quella immediatamente successiva. Veronesi sembra sfidare il lettore nella comprensione del meccanismo sottile che riconduce a unità l'apparente frammentazione degli squarci di realtà interiore sui quali ogni lirica permette di affacciarsi.

Nella seconda poesia, ad esempio, non è difficile rintracciare, al di là del cambiamento di pronome (ci si rivolge a un "tu", dopo il precedente "Noi"), la medesima parola «bacio», che ricompare al verso 6, e, con la *variatio* del passaggio dall'infinito al sostantivo, il concetto del «dono» (v. 7). Stavolta, però, il dono lo si riceve e non lo si offre, perché a evocarlo è una voce "altra" rispetto a quella del poeta,

probabilmente solare voce di donna, che sembra richiamarlo alla suggestione del *carpe diem* («godere di ogni istante», v. 5), alla positività del vivere le gioie semplici del quotidiano, la serenità della natura non matrigna e la sana felicità dei piccoli gesti che possono allietare un rapporto umano. La lirica, però, è decisamente troncata in due dall'avversativa «Ma» (v. 8), che irrompe a introdurre, fra parentesi tonde, il monologo interiore del poeta, pronto a rovesciare la nitidezza della visione aurorale propostagli nella gravosa cupezza dell'immagine del «nero abisso» (p. 9) che si cela dietro l'ingannevole prospettiva indicatagli dalla voce vivace con cui dialoga, voragine oscura rispetto alla quale la terza dimensione, quella della scrittura, appare meno infida nel presentarsi come membrana lattiginosa e non del tutto trasparente, che vela l'orrida *facies* della realtà, ma la lascia comunque trapelare, attutendone la cupezza dei colori e reprimendone la violenza sanguigna del magmatico fiotto vitale. La vita è orrido abisso, come un magma rovente che «pulsa» (p. 10), e la scrittura – leopardianamente – non può che mistificare la verità, addolcendola e rivestendola – foscolianamente - di un candido e opalescente velame.

Il poeta, protetto dietro al muro delle tonde (come in certo Montale), resta comunque monade, diffidente rispetto alle lusinghe del vivere.

Nei versi che seguono, l'eternità quasi si confonde con l'«istante»[8], cambia ancora una volta il pronome e l'"io" (che ricorre ai vv. 15, 18 e 24) si mette a nudo rabbiosamente, ripetendo 3 volte la voce verbale «odio» (vv. 1, 27, 31): l'irritazione del poeta colpisce l'«innocenza» (v. 2) della natura, «più vera / e viva di un dipinto» (vv. 6-7), la verginità cristallina del «vivente» (v. 8), che ha la presunzione di ritenersi «più profondo del nulla» (v. 9), che sfida la morte, insieme «incerto / e sapiente» (vv. 13-14, con *enjambement*) come l'antichità e l'aurora. Il poeta confessa di essere riuscito ad apprezzare solo attimi di vita fugace, sguardi, risa, «brevi parole» (v. 16), ammette di non aver amato «la bellezza ma il mio / già vederne il fantasma» (vv. 23-24): di averne venerato – baroccamente - la corruzione, dunque, il «disfacimento» (v. 26) della pienezza. Infine, confessa di odiare l'anelare a una vita ulteriore, il volerne

[8] Ivi, p. 8, v. 4.

prolungare il senso procreando altre forme di vita, persino i giuramenti degli amanti; e, infine, ammette di provare rabbia perché la sua stessa «parola» (v. 31) continuerà a vivere dopo la sua morte, sebbene senza averne consapevolezza essa stessa. La parola poetica viene, dunque, resa quasi antropomorfa, come in una ballatetta cavalcantiana: si ha la certezza della sua sopravvivenza all'autore, ma insieme il forte dubbio che possa essere conosciuta e realmente compresa dai posteri («ignota», v. 33).

La quarta lirica sembra riprendere proprio Cavalcanti, nell'apostrofare direttamente la «voce»[9] poetica; ne prefigura sconsolatamente l'esilio in un'età cui essa non appartiene, nella quale non si riconosce, non si adatta («non tua», v. 3), si perde, frastornata dai vari rumori di fondo che le impediscono di esprimersi e la sovrastano. Veronesi sembra sostenere che quella attuale non è un'età nella quale la poesia abbia agio di farsi udire e comprendere.

Poi, si passa ad analizzare la fatica della creazione: i versi racchiudono il «sangue» (v. 4) del poeta, ma dopo che esso ha perso il proprio calore. La concezione sottesa a questa immagine è quella della poesia come contemplazione delle passioni e non come sfogo lirico, come studio attento, come atto del centellinare il vitale per dosarlo e distribuirlo equamente fra le unità ritmiche delle sillabe. La poesia è «cenere» (v. 7) di sogno rappresa: le passioni devono prima sedimentare, sbollire e perdere il loro potere ustionante per potersi depositare nell'architettura misurata dei versi; così, il pensiero deve frenare la propria componente immaginativa e posarsi, interrompere il proprio volo per poter essere trasfuso nella pagina poetica. Ancora una volta, il «Ma» del verso 9 divide la lirica a metà e introduce una speranza: quella che l'incapacità dell'epoca attuale di comprendere la poesia, il suo avvolgerla nel «silenzio» (v. 9) possa essere come un bozzolo che sembra uccidere il bruco ma che è, invece, attesa della variopinta farfalla; dunque, che questa «fine» (v. 15) sia solo il preludio di un nuovo, sebbene «oscuro» (v. 16), «principio» (*ibidem*).

La parola poetica è personificata anche nella quinta lirica: «non nomina il nulla - risuona» (v. 2), «trema» (v. 5), «piange» (v. 7). Sembrerebbe «vuota», «cava e vana»

[9] Ivi, p. 10, v. 1.

(v. 3), incapace di emettere suono, quale cicala rimasta «guscio» (v. 3). Eppure, con orgoglio, alla fine il poeta si augura, come in una formula magica pronunciata da un essere stregonesco, che la propria parola abbia «pienezza» (v. 11) e «forza» (v. 14), rappresentate, in una *coincidentia oppositorum*, dai propri contrari: il relativismo di Veronesi rovescia il senso delle parole, in una situazione in cui gli estremi si toccano e da un occhio esterno i contrari possono essere percepiti come sovrapponibili. Al punto da augurarsi che il «nero fuoco / del non senso» (vv. 12-13) possa far ardere di vita e di significato il dettato poetico, possa non bruciarlo, bensì, al contrario, alimentarne la fiamma.

La poesia può avere, comunque, una funzione consolatoria: con un'immagine che ricorda la montaliana *Portami il girasole*, si auspica che «ogni dolore crudo»[10] possa levitare, sublimarsi, dissolversi in «persa musica» (v. 9).

L'età attuale appare tristemente età di decadenza: presenta «cieli del pensiero desolati»[11] e risulta assai lontana dalla «sapienza antica» (v. 6), ma il poeta crede comunque nell'utilità del proprio poetare, nella capacità della parola poetica di accendere anche solo «un astro fragile» (v. 3), una fiammella nelle tenebre. Allora, la sua «fatica» (v. 1) non sarà stata vana: la sua speranza è soprattutto riposta nel potere salvifico dello sguardo del lettore, che, come una divinità, può infondere vita al «corpo di inchiostro / e di silenzio» (vv. 12-13) della poesia, conferendo senso e significato anche all'esistenza del cantore stesso, col guardare al suo «sacrificio» (v. 19) empaticamente, avendone – etimologicamente – "compassione".

In versi struggenti, Veronesi condensa il proprio percorso di poeta e di critico, nel quale le due vocazioni non possono procedere separatamente: critica e poesia si rispecchiano l'una nell'altra. In una disperata apostrofe a un indefinito "voi" – che identificherei sempre col pubblico dei lettori – implora ascolto, ma non disgiunto dalla volontà di comprensione; altrimenti, sembra essere preferibile l'oblio: meglio chiudere pietosamente le palpebre spalancate dei morti. Essere uditi ma non ascoltati con

[10] Ivi, p. 12, v. 9.
[11] Ivi, p. 13, v. 4.

attenzione (Guido Morselli concorderebbe) equivale a non essere più vivi. Commossa anche l'ultima apostrofe a un'indefinita dea (la madre Natura?), cui si chiede perdono per aver "sprecato" le energie vitali donate da genitori di carne e ossa nella pratica della scrittura, che sembra - pirandellianamente - cristallizzare e congelare ogni soffio di vita in una forma che, fissata su carta, perde la dinamicità dell'essere, tradisce il suo fluire.

La morte, infatti, «parla»[12], pur senza nulla comunicare, attraverso ogni «segno abbandonato», la scrittura essendo una sorta di tomba del libero fluire del canto poetico. Il poeta vive nella propria creazione, ma vi è, al contempo, sepolto: vi è rinchiuso, imbrigliato come fosse oppresso dal lugubre peso di una lapide. Il dilemma ritorna: la vita o la si vive o la si scrive. Scrivere è come spezzare il pane (come non pensare alle briciole di sapienza del *Convivio*? O all'ultima cena, in Luca 22, 19?), «far morire, nel dire, la vita / perché non muoia»[13], disperdere il pensiero e disperdersi per rinascere in un «nuovo corpo» (v. 19), «per sempre perduto / e per sempre redento» (vv. 20-21). Fissando su carta le proprie parole, il poeta e lo scrittore si assumono, di volta in volta, la responsabilità di scegliere, fra le infinite possibilità di espressione, una sola combinazione di suoni e di immagini, che resta indelebile e conferisce eternità a quel pensiero nello stesso istante in cui ne stronca il fluire e, dunque, lo uccide. Ecco il paradosso della scrittura, dolorosamente sofferto da Veronesi nel farsi della propria poesia: la capacità di eternare, conferendo al contempo la morte.

I libri – sembra suggerire Veronesi – preesistono alla loro scrittura: alcuni vengono alla luce, altri restano in potenza come «bimbi mai nati»[14], che opprimono i poeti con i loro sguardi imploranti, quali ansiosi "personaggi in cerca d'autore".

Il ciclo vitale è scandito dall'alternarsi della vita e della morte, ma «il ritmo è la morte»[15], il nulla sembra essere sotteso a ogni canto: la musica tende al silenzio ma, al contrario e al contempo, proprio dall'oscurità dell'abisso proviene ogni colore e dal vuoto si materializza l'essere. Anche il poeta è attratto e tentato dal *cupio dissolvi*:

[12] Ivi, p. 15, v. 6.
[13] Ivi, p. 16, vv. 13-14.
[14] Ivi, p. 18, v. 3.
[15] Ivi, p. 19, v. 1.

come una farfalla vorrebbe librarsi, come un fiore appassito disperdere al vento i propri petali-sogni, ma, seppur nella consapevolezza dell'inutilità del tutto, vorrebbe dissolversi «ebbro anch'io della mia opera vana»[16]. In un'esistenza che appare senza senso, il valore del fare resta: l'uomo è la propria opera, sembra suggerire Veronesi.

In una bella lirica di ascendenza leopardiana, il poeta dipinge il quadro delle proprie notti insonni a distillare «lacrime / di luce»[17] per riversarle in «perle di sillabe» (v. 4) sulla carta, vegliato dallo sguardo materno della luna e, a propria volta, custode del sonno delle creature notturne.

Ancora, il rimpianto per i sogni svaniti e per i desideri mai appagati somiglia alla malinconia di chi ha sprecato l'occasione di sfiorare con un bacio «le labbra delle ninfe»[18] e si ritrova, poi, a rievocarle nel proprio «paradiso» (v. 9) di memorie, nel quale purtroppo sopravvive solo una pallida ombra di ciò che fu.

La vita, dunque, appare come un rapido volo vorticoso, durante il quale è concesso ai mortali solo di indicare da lontano e, forse, di "sfiorare"[19] il mondo, prima di venir risucchiati nella dimensione tutta spirituale dalla quale – forse - si proviene.

Il vento talora porta al poeta il «profumo del tempo»[20] che ha attraversato e dello spazio che ha percorso e ne offre il ricordo a chi «schiude / le finestre al sorriso / del sole» (vv. 10-12): è come se, in un'immersione panica nel creato (che ricorda vagamente anche il tanto indagato d'Annunzio), chi è ben disposto a questo viaggio possa rivivere tutti i secoli trascorsi in un solo respiro, annusarne gli aromi e inebriarsene; conoscere, immergendosi nel soffio vitale portato dal vento. Il vento stesso fa mormorare anche gli alberi, che sembrano pregare nei loro fruscii: il poeta si domanda se non stiano disperatamente cercando «un'idea pura / quaggiù piovuta, nel buio delle selve»[21], scambiando il riflesso del fango per il cielo. Forse, nella selva oscura nella quale ci muoviamo, non esiste purezza, ma anche gli squarci di luce sono

[16] Ivi, p. 20, v. 9.
[17] Ivi, p. 21, vv. 2-3.
[18] Ivi, p. 22, v. 5.
[19] Cfr. p. 23.
[20] Ivi, p. 24, v. 2.
[21] Ivi, p. 25, vv. 8-9.

ingannevoli: come nella caverna platonica, la nostra meschina realtà non può essere che un pallido riverbero del mondo ideale che possiamo immaginare solo in sogno, come orfani che tratteggiano mentalmente le linee del viso delle loro madri nello stendere invano le braccia per essere stretti.

Nei volti assorti delle donne che guardano dal finestrino, in treno, Veronesi legge, come in un quadro di Corcos, il senso dell'attesa per l'imminente futuro o il malinconico sapore di un recente passato, di un amore ormai svanito, quasi fosse un fiore lasciato essiccare fra le pagine di un libro: come in Leopardi, dolce è il loro «sospeso languore»[22]. L'immagine del treno rimanda ai commiati dai propri cari sulle banchine, nell'ora della partenza, laddove, con imprescindibile rimando dantesco, «solo un saluto / è salvezza»[23].

A una vicenda di amore e morte, forse ancora dantesca o petrarchesca, rimanda la lirica nella quale il poeta suggerisce quasi che l'amore cantato nei versi sia più «vivo e vero»[24], nel ricordo, di quello realmente provato e che la poesia possa abbattere la distanza fra vivi e morti, annullando la *gravitas* della carne e permettendo agli amanti di librarsi, lievi, come fossero «armonia impalpabile» (v. 17) di suoni dolcissimi. Torna la sublimazione della stessa parola poetica in musica.

La parola poetica, infatti, deve saper baciare «le cose e le memorie»[25] con la stessa delicatezza con la quale si sfiorano le labbra di chi si ama: Veronesi afferma di non saper «scrivere», volendo, forse, malinconicamente insinuare il dubbio di non saper amare, ma la *levitas* dei suoi versi viene proiettata in un futuro in cui essi saranno orfani (e sopravvivranno, dunque, al proprio autore), rinnovandosi l'auspicio che qualcuno possa accarezzarli con uno sguardo intriso di *caritas*. L'opera è il frutto della fatica di una vita e il miglior augurio che ci si possa rivolgere sembra quello di trovare qualcuno cui affidarne la cura per il futuro: il poeta raccomanda se stesso ai posteri, in

[22] Ivi, p. 26, v. 10.
[23] Ivi, p. 27, vv. 11-12.
[24] Ivi, p. 28, v. 12.
[25] Ivi, p. 29, v. 4.

ciò che ha di più caro, ovvero nel frutto del proprio "fare", ma resta dolorosamente consapevole che «non avranno gli anni né gli uomini / di me rimpianto o cura»[26].

Si smentisce in parte, però, Veronesi, nella lirica che segue, rilevando quanto a lungo duri «nel cuore il ricordo / di un dolore lontano, l'impronta / profonda di un'assenza / o di un rimorso»[27]: autenticamente pietosa appare, dunque, la consuetudine di vegliare i morti, di cullarli, che ancora caratterizza certi riti orientali cui l'Occidente si è disabituato, desideroso solo (tema notoriamente caro agli storici di «Les Annales») di liberarsi del «fiato afoso» (v. 15) della morte e illudendosi di esorcizzarla, lasciando al più presto «orridi e soli i morti / fra le corone e il buio» (vv. 2-3). Persino gli animali dimostrano più compassione, «muto compianto»[28] verso i trapassati, le cui carni talora svaniscono riflesse in un «madido sguardo» (v. 5) di cane.

Il poeta si libera e si riconosce come individuo, rinsalda l'unità del proprio «Io pensiero e parola»[29] solo nell'atto di poetare: in una lirica raffinatissima, cui le consecutive inarcature in legato dellacasiano donano un ritmo frenetico e incalzante, le catene del vivere e il peso di secoli di storia si dileguano nel canto; altrove, in una visione notturna che riecheggia la cupezza di certa poesia cimiteriale, egli anela a divenire compagno dei propri «fantasmi amati»[30], che sembrano essere anche fantasmi poetici.

Un ponte fra passato e presente il parallelo tra la posa statica e la «quiete ebete d'ocra»[31] degli sposi del noto sarcofago etrusco di Villa Giulia e l'atteggiamento dei telespettatori di oggi, imbevuti di vita già vissuta e passivi fruitori del «moto / insensato dei corpi e delle voci» (vv. 3-4): l'alienazione inerte dello spettatore che subisce passivamente il messaggio - ammonisce Veronesi - ha il proprio corrispettivo nella parallela, triste e dilagante indifferenza dell'oggi per lo scempio di una lingua che, pur

[26] Ivi, pp. 30-31, cit. a p. 31, vv. 23-24.
[27] Ivi, pp. 32-33, cit. a p. 33, vv. 24-27.
[28] Ivi, p. 36, v. 11.
[29] Ivi, pp. 34-35, cit. a p. 35, v. 23.
[30] Ivi, p. 37, v. 1.
[31] Ivi, p. 38, v. 13.

essendo parlata e scritta, muore ogni giorno, «perduta come il tempo / immemore come il mio silenzio» (vv. 17-18).

Un omaggio a Bologna, forse, i versi dedicati alla contrapposizione fra la voce solare delle ragazze che risuona nelle navate come fosse all'aperto e la cupezza del «cuore oscuro anche a se stesso, chiuso / nella sua tenebra»[32]; un'allusione chiara ai sorprendenti giochi di echi fra «gli archi / acuti di re Enzio»[33] i versi che celebrano la pazienza, la dedizione e l'amore con cui si riportano alla passata vividezza i colori offuscati dal tempo degli antichi affreschi. Anche «il vecchio archivista»[34] viene evocato tramite l'immagine delle volte: il «diluvio di carta stampata» di serriana memoria (*Le lettere*) forse sommergerà tutto; allora, non resterà, della vita o del suo simulacro, che la testimonianza della parola scritta, dei segni che, però, non parleranno più ai posteri perché saranno per loro troppo lontani: «sarà come il volo millenario / e immoto degli insetti / prigionieri dell'ambra» (vv. 14-16).

La vita è un «sogno fatuo»[35] e la tentazione del dissolvimento, dello sprofondare nel fiume dell'oblio, può cogliere anche il poeta nelle notti insonni, ma al risveglio rimane solo il riverbero di quei pensieri nella «morta poesia» (v. 14) che, comunque, permette a chi scrive di sopravvivere a se stesso.

La lirica conclusiva, riconoscibile sempre dall'uso del corsivo, sottolinea che è giunto il tempo di congedarsi, rievocando, in una carrellata sintetica, gran parte delle immagini che costellano la raccolta. Ancora una definizione della poesia che finisce per privilegiare l'aspetto formale su un contenuto apparentemente divenuto privo di significato o desemantizzato: «*le forme dolci e labili di cui per amore / o sgomento ho vestito questo nulla*»[36].

Dunque, la poetica di Veronesi, nella variegata molteplicità delle sottili suggestioni poetiche e culturali in senso ampio, appare almeno in parte assimilabile a certi aspetti di quella leopardiana, nel prevalere di un nichilismo che comunque non

[32] Ivi, p. 40, vv. 9-10.
[33] Ivi, p. 41, vv. 2-3.
[34] Ivi, p. 42, v. 3.
[35] Ivi, p. 43, v. 9.
[36] Ivi, pp. 44-45, cit. a p. 44, vv. 15-16.

travolge le forme poetiche e non le svuota di senso, e in linea con quella foscoliana della funzione consolatoria della poesia e della sua capacità di velare la crudezza della nuda realtà, alimentando l'inganno che ci consente di sopravvivere.

Pertanto – sempre con Leopardi –, l'ultimo naufragio del cantore non può che avvenire «*nel buio delle sillabe*» (v. 26).

Maria Panetta

Storia dell'editoria

Questa sezione è dedicata all'approfondimento della storia dell'editoria, dall'invenzione della stampa a caratteri mobili ai giorni nostri, con ricerche e studi su case editrici, figure di spicco dell'intermediazione editoriale, circuiti di diffusione del libro, ben precise collane editoriali, singole questioni relative all'iter di pubblicazione di alcune opere letterarie e alle loro successive trasposizioni teatrali, televisive o cinematografiche. Si valorizzeranno anche materiali d'archivio mai pubblicati o scarsamente studiati dagli specialisti del settore.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:
Macrosettori: 14/C, 10/F, 11/A
Settori scientifico-disciplinari:

- SPS/08: Sociologia dei processi culturali e comunicativi

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

- M-STO/08: Archivistica, bibliografia e biblioteconomia

La dislessia nell'attuale panorama editoriale italiano

Un bambino impara a leggere per la prima
volta quando viene preso in braccio
e gli viene letta una favola.

(Maryanne Wolf)[1]

La dislessia è un disturbo specifico di lettura che comporta delle gravi conseguenze sociali per chi ne soffre, soprattutto in ambito scolastico-educativo e nel rapporto con gli altri. Il problema più serio, sia nella scuola sia nella società, è che l'individuo dislessico viene considerato più lento e svogliato rispetto agli altri, quando invece l'unico motivo che lo spinge a rinunciare alla lettura è lo sforzo enorme che fa per riuscire a leggere anche solo una riga di testo.

Come riporta la guida per i genitori edita nel 2013 dall'Associazione Italiana Dislessia (AID), «la dislessia è un disturbo che riguarda la capacità di leggere e scrivere in modo corretto e fluente. Leggere e scrivere sono atti così semplici e automatici che risulta difficile comprendere la difficoltà di un bambino dislessico che fatica ad automatizzare questi processi». La dislessia evolutiva è il più diffuso tra i disturbi specifici di apprendimento (DSA) e chi ne soffre non ha un'intelligenza anormale; essa non è causata da un deficit di intelligenza, né da problemi ambientali o psicologici, da deficit sensoriali o neurologici. Si tratta di un disturbo relativo al linguaggio scritto e inerente essenzialmente ai processi di lettura. Il bambino dislessico è in grado di leggere e scrivere, ma riesce a farlo solo impegnando al massimo le proprie capacità ed energie. In altre parole, non può farlo in maniera automatica e, di conseguenza, si stanca rapidamente, commette errori, rimane indietro e non impara.

[1] M. WOLF, *Proust e il calamaro. Storia e scienza del cervello che legge*, Milano, Vita e Pensiero, 2009, p. 26.

La principale caratteristica della dislessia è la sua specificità: il disturbo, infatti, interessa uno specifico dominio di abilità in modo significativo ma circoscritto, lasciando intatto il funzionamento intellettivo generale. È, quindi, un disturbo specifico della decodifica della lettura (in termini di velocità e accuratezza): la lettura è più lenta e/o meno corretta delle aspettative, in base all'età o alla classe frequentata.

Grazie alla Legge 170/2010 – *Nuove norme in materia di disturbi specifici di apprendimento in ambito scolastico* – la questione del disturbo specifico di lettura è stata regolamentata e nelle scuole sono previsti trattamenti specifici per gli studenti a cui sia stato diagnosticato uno di tali disturbi. Essi, infatti, sono stati riconosciuti dallo Stato come invalidanti per chi ne soffre, soprattutto in ambito scolastico, ma non tali da renderlo diverso dagli altri studenti:

La presente legge riconosce la dislessia, la disgrafia, la disortografia e la discalculia quali disturbi specifici di apprendimento, di seguito denominati "DSA", che si manifestano in presenza di capacità cognitive adeguate, in assenza di patologie neurologiche e di deficit sensoriali, ma possono costituire una limitazione importante per alcune attività della vita quotidiana[2].

La legge 170/2010 costituisce un grande passo avanti per quanto riguarda i diritti di chi soffre di disturbi specifici dell'apprendimento. Tuttavia, come si evince dalle interviste agli editori che seguono, c'è ancora molto da fare sia dal punto di vista legislativo sia per quanto riguarda il sostegno a chi si occupa di pubblicare libri per dislessici.

In Italia l'editoria per dislessici esiste, ma è ancora poco sviluppata. Diverse case editrici indipendenti operano in questo settore, lontane dal circuito delle grandi realtà editoriali e della grande distribuzione. Ho avuto la possibilità di incontrare, ad esempio, gli editori e i redattori di Sinnos, biancoenero e uovonero, e di ricostruire la loro storia editoriale e i dettagli della loro attività.

[2] Legge 8 ottobre 2010, n. 170, Art. 1 (*Riconoscimento e definizione di dislessia, disgrafia, disortografia e discalculia*), comma 1.

I libri per dislessici devono avere determinate caratteristiche e richiedono, perciò, un lavoro particolarmente accurato e attento. La loro struttura deve seguire determinate norme redazionali: viene eseguito un accurato editing sul testo, necessario per renderlo più scorrevole e semplice alla lettura, si utilizzano immagini e tabelle chiarificatrici, si dà una particolare organizzazione al testo (interlinea maggiore rispetto alla norma, molti paragrafi, frasi brevi e con poche subordinate, per non distrarre il lettore e non rendere più difficile la comprensione del testo; parole non spezzate andando a capo) e si ricorre all'utilizzo di font specifici ad alta leggibilità.

Il lavoro che si cela dietro questo tipo di testi è lungo e complesso, ma offre la possibilità, a chi non può, di leggere libri fondamentali per la crescita intellettuale e non solo, il che costituisce il fine di tutte e tre le case editrici intervistate[3].

Alessandra Frustaci

[3] Questo contributo costituisce un estratto della tesi di Laurea Magistrale in "Editoria e scrittura" dal titolo *Il problema della dislessia e come viene trattato nell'editoria*. *I libri ad alta leggibilità per ragazzi con disturbo specifico della lettura*, discussa nella sessione estiva dell'Anno acc. 2016/2017 presso la Facoltà di Lettere della "Sapienza Università di Roma": cattedra di "Mediazione editoriale e Cultura letteraria", relatrice Prof.ssa Maria Panetta. Per ragioni di chiarezza espositiva, si è deciso di trascrivere tutte e tre le interviste con le domande, sebbene si ripetano.

Interviste agli editori: la Casa editrice Sinnos (Della Passarelli)

Come siete arrivati alla conoscenza dell'universo della dislessia e come avete pensato di affrontare questa problematica nel mondo dell'editoria? Perché proprio un campo così specifico?

La nostra attenzione è sempre stata rivolta a rendere i libri accessibili a tutti. Abbiamo iniziato nel 1990 con i libri in doppia lingua, perché bambine e bambini, figli dei primi immigrati che venivano nel nostro paese a cercare fortuna, avessero l'accoglienza della propria lingua madre. E perché i nostri si abituassero a segni diversi dai loro. Abbiamo pubblicato alcuni libri in LIS, in collaborazione con degli esperti, per rendere accessibili certi albi illustrati a tutti.

Come è iniziata nella pratica questa vostra esperienza editoriale?

Quando la casa editrice Biancoenero ci ha chiesto di accompagnarli nell'apertura della casa editrice, abbiamo deciso di farlo con una collana: «Leggimi!». Si iniziava a parlare di dislessia ed entrambi eravamo interessati a creare libri per tutti, anche per chi ha difficoltà di lettura. Nel 2006 abbiamo inaugurato la collana acquistando diritti dalla Barrington Stoke, una casa editrice scozzese che da 25 anni lavorava sulla narrativa rivolta anche a bambini e ragazzi dislessici, avendo però come cura quella di avere grandi autori per ragazzi (Kaye Umansky, Julia Donaldson, Michael Rosen, David Almond) perché i libri fossero davvero per tutti. Con un font specifico e caratteristiche grafiche particolari.

Il disturbo specifico di lettura impedisce al bambino dislessico di leggere e comprendere un testo scritto, vista l'enorme difficoltà che ha con le lettere, le parole e i significati. Come vi siete posti di fronte a questa problematica? Quali sono state le

scelte redazionali nell'organizzazione del testo (utilizzo di immagini, testi di un certo colore, editing nonché la vera e propria strutturazione del testo)?

Innanzitutto abbiamo creato un gruppo composto da neuropsichiatri infantili, logopedisti, grafici e con la collaborazione di insegnanti e genitori che si sono prestati a testare il nostro lavoro. Tuttora diamo in anteprima in lettura i testi che sono in via di pubblicazione. Perché tutto è migliorabile.

Nel 2006 la Sinnos ha progettato e disegnato un primo font dedicato a coloro che hanno difficoltà di lettura e in particolare per i dislessici: è nato così il font Leggimi©. Nel 2013, in collaborazione con la Scuola di Architettura e Design dell'Università di Camerino, sono stati realizzati due nuovi font, Leggimiprima© e Leggimigraphic©, che hanno le stesse caratteristiche di riconoscibilità e spaziatura del font Leggimi©, ma sono stati studiati per adattarsi ad albi illustrati o a graphic novel.

Oltre al font ci sono stati alcuni accorgimenti grafici che si sono rivelati fondamentali. Sono stati messi a punto alcuni accorgimenti tipografici, per superare le barriere che una comune impaginazione può creare a lettori con difficoltà:

- sono state previste una spaziatura adeguata tra le singole parole e un'interlinea maggiorata, per rendere la lettura piacevole e non faticosa;
- non vengono seguite le normali procedure di giustificazione e di sillabazione, ma viene utilizzata la giustificazione del testo a bandiera, per non spezzare le parole, i periodi e quindi per rendere fluida la lettura e facilmente comprensibile il susseguirsi delle frasi;
- la carta utilizzata è di color avorio e opaca per non stancare la vista, e per evitare riflessi ed effetti di trasparenza.

Font per dislessici: quali soluzioni avete adottato, vista la quasi totale impossibilità per chi soffre di dislessia di leggere i font usati normalmente (soprattutto quelli che si trovano di default sui programmi di scrittura)? Tra i font specifici per dislessici quali sono i migliori?

Ecco alcune caratteristiche sostanziali che abbiamo adottato per il nostro font:

- spessore uniforme, che evita assottigliamenti che possono provocare confusione;
- assenza di legature;
- spaziatura decisamente più larga rispetto alle comuni norme di composizione tipografica, volta a facilitare la lettura dei caratteri;
- accorgimenti che riducono al minimo gli effetti di confusione che derivano dalla lettura di alcune lettere, soprattutto quelle speculari e quelle che hanno forme simili: in questi casi si ricorre alla presenza o assenza delle grazie, alla differenziazione nell'orientamento dell'anello o nella conclusione delle ascendenti e delle discendenti.

Non pensiamo ce ne siano di migliori o di peggiori: l'importante è che siano studiati ed elaborati con la giusta cura. Quello che è essenziale è che font e caratteristiche grafiche siano usati per impaginare buone storie: «Con una lingua, una forma e uno stile. E qualcosa da dire, possibilmente di nuovo», come direbbe Calvino.

Per quanto riguarda il rapporto con il pubblico, organizzate incontri con i ragazzi dislessici? Sicuramente la conoscenza diretta di esperienze e testimonianze di chi soffre di questo disturbo può aiutare nella realizzazione di un testo adatto alle sue esigenze.

Il nostro font viene continuamente testato. Sia dai neuropsichiatri e logopedisti che ci seguono sia dai "lettori in anteprima".

La dislessia è un disturbo più diffuso di quanto si pensi, ma in Italia non ci sono molte case editrici che pubblicano libri per dislessici. Come mai, secondo la vostra esperienza, questa scarsa attenzione nei confronti del disturbo?

Non si tratta di fare libri per dislessici, ma libri per tutti, che abbiano caratteristiche tali (un buon font e un impaginato come descritto sopra) che li rendano accessibili a tutti! Noi per esempio impaginiamo i libri del Battello a Vapore o di Gribaudo e – da pochissimo – i libri di Giulio Coniglio per Panini. Biancoenero lavora per altri editori, soprattutto di scolastica. Tutti editori che si sono avvalsi delle nostre

competenze per rendere accessibili lettura e studio anche a chi è dislessico. O semplicemente un lettore pigro.

Lo Stato, dopo l'approvazione della Legge 8 ottobre 2010, n. 170, Nuove norme in materia di disturbi specifici di apprendimento in ambito scolastico, *vi ha fornito un qualche tipo di sostegno? Che cambiamenti ci sono stati dopo l'approvazione della legge?*

No, nessuno. Ma di fatto come editori indipendenti vorremmo soltanto che lo Stato si adoperasse per mantenere biblioteche scolastiche e biblioteche di pubblica lettura in grado di acquistare libri e di educare alla lettura. E che tutelasse le librerie indipendenti.

Perché le grandi case editrici non intendono pubblicare libri ad alta leggibilità? A vostro parere, è solo un fattore economico?

Come ho scritto prima, alcune case editrici grandi (PIEMME con il Battello a Vapore, Feltrinelli con Gribaudo) si stanno muovendo per acquisire i nostri servizi. Spesso i grandi esternalizzano i service, acquistando i servizi di chi ha già lavorato su questo.

Il dislessico e la scuola: fornite degli aiuti anche per quanto riguarda i testi scolastici o gli strumenti compensativi per lo studente?

Offriamo gratuitamente l'utilizzo del font per le scuole e stiamo predisponendo un'APP.

Cosa significa, infine, lavorare per migliorare il modo di vivere di chi, a causa della dislessia, ha precluse molte esperienza formative, sia per la vergogna e la frustrazione sia per le difficoltà che riscontra nella vita di tutti i giorni?

Noi siamo editori per ragazzi. Crediamo fermamente che libri e lettura debbano essere pratiche normali per la crescita di cittadini capaci di pensiero libero e di scelte.

Sapere che i libri che sono nel nostro progetto editoriale possono essere letti anche da chi della lettura ha paura è una grande soddisfazione. E una speranza per il futuro. Di tutti.

Alessandra Frustaci

Interviste agli editori: la Casa editrice biancoenero (Flavio Sorrentino)

Come siete arrivati alla conoscenza dell'universo della dislessia e come avete pensato di affrontare questa problematica nel mondo dell'editoria? Perché proprio un campo così specifico?

Non c'è una ragione particolare: dodici anni fa sapevamo che era un segmento poco battuto. L'interesse era per chi non ha la possibilità di accesso alla lettura. In più non è discriminante, mentre in passato per chi soffriva di dislessia si usavano libri per i bambini più piccoli, pratica umiliante per il ragazzo dislessico.

Come è iniziata nella pratica questa vostra esperienza editoriale?

Inizialmente abbiamo lavorato con Sinnos, all'interno della casa editrice. Qua Irene (Scarpati) ha gettato le basi per il progetto che poi sarebbe stato sviluppato da biancoenero ed è stato quello il periodo dell'idea dell'Alta Leggibilità (termine inventato dalla stessa Irene). Dopo la separazione da Sinnos e la fondazione di biancoenero, ci siamo concentrati sul font ad alta leggibilità, sui libri indirizzati prettamente a ragazzi con disturbo di dislessia e alla redazione dei ragazzi. Abbiamo iniziato anche una proficua collaborazione con la psicologa clinica Alessandra Finzi, che ancora oggi è la nostra consulente. Prima di andare in stampa e anche in caso di perplessità o dubbi, le chiediamo un parere. In più, siamo anche nel campo della scolastica, collaborando con diverse case editrici del campo (Lattes *in primis*, Giunti e altre).

Il disturbo specifico di lettura impedisce al bambino dislessico di leggere e comprendere un testo scritto, vista l'enorme difficoltà che ha con le lettere, le parole e i significati di queste ultime. Come vi siete posti di fronte a questa problematica?

Quali sono state le scelte redazionali nell'organizzazione del testo (utilizzo di immagini, testi di un certo colore, editing, nonché la vera e propria strutturazione del testo)?

Il progetto Alta Leggibilità si divide in due corni: grafico e tipografico, imitabile; e di lavoro sul testo, non imitabile. Il primo corno comprende il font biancoenero ad alta leggibilità, il tipo di carta e la grafica della pagina; il secondo, ossia il lavoro sul testo, viene fatto all'interno di una redazione di ragazzi, e per questo motivo non è imitabile. Questa è stata una novità assoluta e dimostra un grande livello di attenzione alle problematiche legate alla lettura. Poi va detto che, a differenza dei libri normali, nel nostro caso si lavora insieme su impaginato e testo, con aggiunta di immagini, icone, dati e tabelle.

Font per dislessici: quali soluzioni avete adottato, vista la quasi totale impossibilità per chi soffre di dislessia di leggere i font usati normalmente (soprattutto quelli che si trovano di default sui programmi di scrittura)? Tra i font specifici per dislessici quali sono i migliori?

Noi siamo stati i primi a creare un font per dislessici, *biancoenero*, che rispetta determinati parametri per rendere la lettura più semplice. La caratteristica fondamentale del nostro font è che non è solo per dislessici, ma per tutti. Abbiamo fatto un grande lavoro sul font, anche con la collaborazione di graphic designer e terapisti, per renderlo appunto il migliore possibile.

Per quanto riguarda il rapporto con il pubblico, organizzate incontri con i ragazzi dislessici? Sicuramente la conoscenza diretta di esperienze e testimonianze di chi soffre di questo disturbo può aiutare nella realizzazione di un testo adatto alle sue esigenze.

Come accennato prima, abbiamo organizzato una vera e propria redazione composta da ragazzi, provenienti sia da classi miste sia da due classi di soli dislessici

(qua ci appoggiamo al CRC[4]). Dopo una spiegazione su cosa voglia dire lavorare in una redazione, si passa al lavoro sul testo e si fa un vero e proprio editing sul testo. Ovviamente i testi sono solo di autori italiani, che vengono avvertiti prima dei possibili cambiamenti. A ogni perplessità o incomprensione, i ragazzi possono dire la loro e cambiare il testo (per esempio, se una parola è ormai desueta o se una frase è troppo pesante). Lo scopo è che tutti partecipino, non solo i più bravi. La redazione è entusiasmante, un unicuum proprio perché lavoriamo sul testo, che poi verrà pubblicato con le modifiche dei ragazzi, quindi seguendo le loro esigenze.

La dislessia è un disturbo più diffuso di quanto si pensi, ma in Italia non ci sono molte case editrici che pubblicano libri per dislessici. Come mai, secondo la vostra esperienza, questa scarsa attenzione nei confronti del disturbo?

In realtà, diverse case editrici hanno acquistato il nostro font ad alta leggibilità, per usarlo in collane singole. Il nostro font biancoenero sta diventando uno standard, considerando che lo hanno acquistato la Mondadori, il Battello a Vapore e altre. In più, come ho detto, collaboriamo con Lattes e Giunti per le scolastica. C'è anche una buona intesa con le altre case editrici che si occupano di dislessia e dell'alta leggibilità.

Lo Stato, dopo l'approvazione della Legge 8 ottobre 2010, n. 170, Nuove norme in materia di disturbi specifici di apprendimento in ambito scolastico, *vi ha fornito un qualche tipo di sostegno? Che cambiamenti ci sono stati dopo l'approvazione della legge?*

No, nessun tipo di sostegno, se non indirettamente: finalmente si è fatto fronte alle esigenze delle scuole per quanto riguarda i testi adottati. Ma né il Ministero dell'Istruzione né lo Stato hanno dato un sostegno diretto a noi come casa editrice.

Perché le grandi case editrici non intendono pubblicare libri ad alta leggibilità? A vostro parere, è solo un fattore economico?

[4] Centro ricerca e cura balbuzie, disturbi del linguaggio e dell'apprendimento.

Il problema per le grandi case editrici è che sarebbe una scelta antieconomica pubblicare molti libri ad alta leggibilità, visto che bisogna fare un lavoro enorme e di molte ore sul testo. In più rimane un genere di nicchia: anche per questo motivo non è conveniente per loro dare troppo spazio a questa tipologia di libri. Prima ho citato le diverse case editrici che hanno acquistato il nostro font biancoenero per fare delle collane singole; aggiungo ora che sfortunatamente queste non hanno avuto un grande successo editoriale.

Il dislessico e la scuola: fornite degli aiuti anche per quanto riguarda i testi scolastici o gli strumenti compensativi per lo studente?

Sì, collaboriamo con Lattes e Giunti per quanto riguarda la stesura e la pubblicazione di manuali scolastici, soprattutto per le scuole medie.

Cosa significa, infine, lavorare per migliorare il modo di vivere di chi, a causa della dislessia, ha precluse molte esperienza formative, sia per la vergogna e la frustrazione sia per le difficoltà che riscontra nella vita di tutti i giorni?

Questo lavoro che facciamo dà una grande soddisfazione, soprattutto quando riesci in un intervento che si potrebbe quasi definire medico. Se c'è un riscontro, un ritorno anche indiretto, sappiamo di aver lavorato bene: chi compra una volta da noi e torna a comprare i nostri libri; i genitori che ci riferiscono che finalmente i figli leggono; i ragazzi che possono lavorare sui testi nella redazione per ragazzi, che possono dire la loro. L'Alta Leggibilità è una scala necessaria per alcuni e comoda per tutti.

Alessandra Frustaci

Interviste agli editori: la Casa editrice uovonero (Sante Bandirali)

Come siete arrivati alla conoscenza dell'universo della dislessia e come avete pensato di affrontare questa problematica nel mondo dell'editoria? Perché proprio un campo così specifico?

Fin dall'inizio era una cosa che volevamo offrire e uovonero è nata da subito pensando di occuparsi di bambini e ragazzi con difficoltà di lettura, anche se come punto di partenza avevamo, per ragioni nostre, di formazione e di competenze, l'autismo. Difatti, Enza Crivelli, socia fondatrice (siamo in tre), è un'esperta di autismo, se ne occupa da parecchio tempo e ha lavorato molto sulla comunicazione, soprattutto sulla comunicazione visiva. Pensavamo fosse importante non soltanto realizzare artigianalmente questi materiali, ma portarli in libreria, dando loro una dignità di libro, di vero e proprio oggetto editoriale, non di semplice materiale fotocopiato e rilegato in qualche modo: un vero libro, addirittura di cartone nel nostro caso [*N. d. R.:* il formato *sfoglia facile*], con le pagine di cartone.

Come è iniziata nella pratica questa vostra esperienza editoriale?

Il progetto della casa editrice è del 2008, quindi di due anni prima della nascita vera e propria. Questi due anni ci sono serviti per studiare meglio l'argomento, visto che nessuno dei tre aveva delle competenze specifiche nel campo editoriale, ma ne avevamo solo di tipo letterario. Già nel primo progetto, tra le varie collane, ne avevamo pensata una ad alta leggibilità, anche per ragazzi dislessici, quindi. Quando poi abbiamo iniziato le pubblicazioni, all'inizio del 2010, la collana per dislessici l'abbiamo lasciata da parte. Pur essendo essa presente, volevamo inizialmente dedicarci in modo esclusivo a tutto il resto, in modo da poter dare un'impronta.

Dopo tre anni, abbiamo avuto uno sprint importante per l'uscita di questa collana: siamo venuti a conoscenza dei libri di Henry Winkler e, dopo essere entrati in contatto con il suo agente, abbiamo ottenuto i diritti per la pubblicazione della sua serie con protagonista Hank Zipzer [*N. d. R.:* scritta in collaborazione con l'autrice Lin Oliver]. Ci sembrava particolarmente interessante e importante da pubblicare, soprattutto perché dà la possibilità di parlare ai bambini dislessici attraverso un personaggio dislessico, che è divertente e positivo, creato dalla fantasia di un autore dislessico a sua volta. È un bel messaggio: «ce la potete fare, la dislessia non è stupidità».

Il disturbo specifico di lettura impedisce al bambino dislessico di leggere e comprendere un testo scritto, vista l'enorme difficoltà che ha con le lettere, le parole e i significati di queste ultime. Come vi siete posti di fronte a questa problematica? Quali sono state le scelte redazionali nell'organizzazione del testo (utilizzo di immagini, testi di un certo colore, editing, nonché la vera e propria strutturazione del testo)?

Per quanto riguarda i libri nel formato *sfoglia facile*, abbiamo utilizzato uno dei nostri vantaggi, ossia la già citata Enza Crivelli, psicologa e pedagoga clinica, nonché responsabile del centro Anffas di Crema, che si occupa di autismo e disturbi dell'apprendimento. Enza ha a disposizione *in primis* una competenza sua, ma in particolare ha la possibilità di collaudare i nostri materiali con i bambini stessi. Questo è, per noi, molto importante, perché ci dà la possibilità di affrontare diversi layout grafici della pagina e di poterne appunto fare un collaudo vero e proprio.

I libri della collana «*pesci parlanti*» hanno internamente un lavoro sull'illustrazione, per renderla chiara e leggibile, e uno sul testo, che semplifica molto la sintassi e la rende molto lineare. Al testo sono, poi, associati i logogrammi della PCS, che rendono il più comprensibile possibile il testo di riferimento.

I nostri libri hanno molte illustrazioni per dare un apporto visivo alla lettura, frasi brevi e lineari, con molte andate a capo, mappe concettuali a inizio e fine capitolo (sono semplici anticipazioni degli elementi che si troveranno all'interno dei capitoli) e una

mappa generale dei personaggi all'inizio del libro, in modo che i lettori non siano impreparati e che, nel caso in cui si dimenticassero un personaggio, possano andare a cercarlo nella suddetta mappa.

Font per dislessici: quali soluzioni avete adottato, vista la quasi totale impossibilità per chi soffre di dislessia di leggere i font usati normalmente (soprattutto quelli che si trovano di default sui programmi di scrittura)? Tra i font specifici per dislessici quali sono i migliori?

La scelta del font è stata presa dopo alcune prove con decine di font diversi, che comprendono sia font specifici per dislessici (anche queste a loro volta basate su criteri diversi) sia font generici. Quello che a noi interessa, in realtà, così come si può vedere negli albi con i libri in simboli, è che il font non risulti di facile lettura soltanto per chi ha problemi di lettura, ma che possa essere veramente un libro adatto a qualsiasi bambino.

Nella fase di collaudo, fatta anche su bambini non dislessici, ci siamo resi conto che nel caso dei non dislessici c'erano alcuni font, tra quelli specifici ad alta leggibilità, che davano qualche fastidio, perché appesantivano la pagina. In più non volevamo usare il font di altri editori. Per tutta una serie di considerazioni e di studi, tra cui quello della *British Dyslexia Association*, che notifica come Arial e Verdana i font più leggibili anche per i dislessici, con il vantaggio che sono font che si trovano molto spesso in siti internet e di default nei computer, quindi alla portata di tutti, abbiamo deciso di usare il Verdana. Ovviamente sul font è stato fatto un intervento, lo abbiamo reso piuttosto basso e largo, abbiamo stretto e allungato in altezza il suo modulo, in modo da dare più compattezza alla parola, mantenendo comunque le singole lettere molto staccate tra loro, con una spaziatura costante. Per cui le lettere non si vanno a sovrapporre le une con le altre e l'unicità della parola viene comunque percepita. Di base ci sembrava bello, anziché studiare un font apposito, usarne uno che si trova ovunque.

Per quanto riguarda il rapporto con il pubblico, organizzate incontri con i ragazzi dislessici? Sicuramente la conoscenza diretta di esperienze e testimonianze di chi soffre di questo disturbo può aiutare nella realizzazione di un testo adatto alle sue esigenze.

Organizziamo incontri nelle scuole e laboratori di lettura e di grafica. Come ad esempio il laboratorio *Facce dislessiche*, in cui giochiamo con le lettere e con la loro forma (per esempio scambiando le lettere di una parola, come può fare un bambino dislessico), che ci dà la possibilità di parlare di dislessia con i bambini, basandoci sui nostri libri.

La dislessia è un disturbo più diffuso di quanto si pensi, ma in Italia non ci sono molte case editrici che pubblicano libri per dislessici. Come mai, secondo la vostra esperienza, questa scarsa attenzione nei confronti del disturbo?

Quando abbiamo iniziato, in realtà speravamo che questa editoria di nicchia si espandesse, ma così non è stato e tuttora non c'è un aumento degli editori che si occupano di dislessici. Non abbiamo molti rapporti con i grandi editori, visto che siamo comunque una casa editrice indipendente. Alcune case editrici inseriscono parti dei nostri libri nelle antologie e nei sussidiari: per esempio, la Zanichelli.

Lo Stato, dopo l'approvazione della Legge 8 ottobre 2010, n. 170, Nuove norme in materia di disturbi specifici di apprendimento in ambito scolastico, *vi ha fornito un qualche tipo di sostegno? Che cambiamenti ci sono stati dopo l'approvazione della legge?*

No, purtroppo lo Stato non ci ha fornito nessun tipo di sostegno, ma dei cambiamenti ci sono stati: si parla della dislessia e si conosce di più il mondo dei disturbi specifici dell'apprendimento. Già il fatto di parlarne è importante. Va detto, però, che nelle scuole spesso questa legge si vive quasi come un fastidio, un'imposizione.

Il dislessico e la scuola: fornite degli aiuti anche per quanto riguarda i testi scolastici o gli strumenti compensativi per lo studente?

Come detto, alcune case editrici utilizzano parti dei nostri libri da inserire nei loro sussidiari o nei libri di testo scolastici. In più alcune scuole adottano libri delle nostre collane da usare come libri di lettura, in modo tale che ci sia una condivisione tra i bambini e un lavoro di tipo inclusivo. Ed è sempre un buon modo per parlare di questo problema, senza uno stigma per il bambino dislessico, ma anzi con un'omologazione di quest'ultimo. Un esempio perfetto che uso spesso è quello di una cena a cui invito tante persone, di cui uno solo è celiaco. La cosa peggiore è fare una pasta solo per il celiaco e una carbonara per tutti gli altri, con una pasta normalissima. Questo è terribile, perché la scelta migliore è prendere tutti la pasta per celiaci: è più bello a quel punto, perché condividiamo. Con il libro è la stessa cosa.

Cosa significa, infine, lavorare per migliorare il modo di vivere di chi, a causa della dislessia, ha precluse molte esperienza formative, sia per la vergogna e la frustrazione sia per le difficoltà che riscontra nella vita di tutti i giorni?

Per noi è molto importante: siamo diventati editori sostanzialmente perché siamo tutti e tre dei lettori. Io ho imparato a leggere quando avevo tre anni, e per me la lettura è sempre stata una fonte di vita importantissima. Rendersi conto che per alcuni bambini questo diventa qualcosa di impossibile e soprattutto frustrante, perché si trovano in una realtà che richiede loro di saper leggere, è terribile. Il concetto che vogliamo esprimere è racchiuso nella frase del pesce sull'albero, attribuita ad Albert Einstein e titolo di uno dei nostri libri: «Ognuno è un genio. Ma se si giudica un pesce dalla sua abilità di arrampicarsi sugli alberi lui passerà tutta la sua vita a credersi stupido». È la stessa esperienza che spesso vivono i ragazzi dislessici. L'idea è di dare loro strumenti per avvicinarsi alla lettura, soprattutto per apprezzarla. Per questo scegliamo anche libri divertenti, in modo tale che poi il bambino possa dire non «Questo libro mi è piaciuto, ma che fatica», ma «ho letto un libro, mi sono divertito e ne voglio leggere altri». Credo che sia perlomeno un forte impulso iniziale per poter pensare di poter sopportare

qualche frustrazione in più e qualche difficoltà in più. Siamo consapevoli che questo non vuol dire risolvere il problema: non è né un farmaco né un miracolo, però sicuramente aiuta.

Alessandra Frustaci

«Emozionare con l'arte»:
la missione di Eretica Edizioni e del suo fondatore Giordano Criscuolo

Buccino è un comune di appena cinquemila anime in provincia di Salerno.

È qui, lontano dai grandi centri, che nel 2015, poco più che trentenne e dopo essersi laureato in Lettere Moderne, Giordano Criscuolo ha fondato Eretica Edizioni. Dapprima associazione culturale, Eretica si è poi trasformata in una vera e propria casa editrice, un progetto editoriale senza scopo di lucro rivolto a giovani scrittori che rifiutano l'idea di pubblicare per case editrici a pagamento: «Uno scrittore che cede all'editoria a pagamento è una prostituta che batte marciapiedi sovraffollati offrendo danari ai suoi clienti in cambio di una lode».

Criscuolo parla di Eretica Edizioni come di una *factory*, di un ritrovo di persone che amano le lettere: il catalogo comprende diverse collane, dalla narrativa ai fumetti, passando per la poesia e la saggistica. In questa intervista, Giordano Criscuolo presenta il proprio progetto editoriale e riflette su alcuni temi chiave dell'editoria di oggi: l'importanza della piccola editoria, la piaga dell'editoria a pagamento, il rapporto fra mercato e innovazione e le allarmanti statistiche sulla lettura in Italia[5].

Per prima cosa ti chiederei di presentare la vostra casa editrice e di farlo a partire dal nome, Eretica Edizioni, e dal logo (la personificazione dell'eresia). Perché «Eretica»?

Un giorno, mentre fantasticavo ulteriormente sul nome del progetto, chiesi a mia moglie di suggerirmi qualcosa. Stavo impazzendo perché volevo qualcosa di bello, che creasse sin da subito empatia con autori e lettori, che identificasse i miei ricordi,

[5] Questa intervista è un approfondimento di un'esercitazione seminariale svolta nell'ambito del Corso di Laurea Magistrale in "Editoria e scrittura" della "Sapienza Università di Roma": corso di "Mediazione editoriale e Cultura letteraria", Anno acc. 2016/2017, Prof.ssa Maria Panetta.

il mio presente, i miei sogni. «Tu sei un eretico», mi disse. La risposta la portavo nel mio nome [si riferisce a Giordano Bruno: *n. d. r.*], ma ero troppo distratto per ascoltarla.

Quando è nato il progetto della casa editrice e, soprattutto, cosa vi ha spinto a dare vita a Eretica Edizioni?

La casa editrice nasce esattamente due anni fa dalla mia forte esigenza di vivere con l'arte, per l'arte e di arte. La risposta è breve, forse troppo lirica, ma essenziale e veritiera. Tutto il resto (cartacce legali, timbri e denari) non mi interessa.

Qual è la vostra mission*?*

Emozionare con l'arte e distribuirla come si distribuiscono i baci. Gli obiettivi tecnici li lasciamo agli avidi colossi dell'editoria.

Quando avete lanciato Eretica Edizioni, sui social, l'avete promossa con lo slogan: «L'editoria a pagamento è solo una brutta storia». Ci spieghi meglio questo concetto?

Quello slogan è apparso solo per pochi giorni sul nostro sito, per beffa. La lotta contro l'editoria a pagamento non ci identifica; è una lotta troppo seria, dovrebbe farla lo Stato.

Quali sono i pregi di una piccola casa editrice? E quali, secondo te, i limiti?

Le case editrici appassionate sono piccole e rare realtà anarchiche. Non devono sottostare alle tanto crudeli quanto banali leggi del mercato e hanno la libertà di pubblicare solamente le opere in cui credono. L'assenza di queste stesse opere dagli scaffali arcobaleno delle librerie potrebbe essere il loro limite. Tuttavia, per me non lo è: lo scrigno del tesoro si trova alla fine dell'arcobaleno. Il futuro dei libri non sono le librerie ma le bancarelle. È una mia visione nitida del futuro: i libri

appartengono all'umanità e sulle bancarelle si riversano saggi, casalinghe, ragazzini, dotti e contadini. Nelle librerie no.

Quante difficoltà hai incontrato, con Eretica Edizioni, fino a oggi? E in che modo le hai superate?

Vivo le difficoltà di questo lavoro che amo come un'avventura. Non mi pesano e ben presto, quando spontaneamente vengono superate, me ne dimentico. Dico spontaneamente perché, quando penso ai problemi, mi appaiono insormontabili. Quando li ignoro, all'improvviso mi arriva la soluzione.

Delle varie piattaforme che permettono a chiunque di pubblicare libri senza passare per un editore - penso ad esempio ad Amazon - cosa pensi? È editoria o non-editoria?

L'autoproduzione è nobile. Moltissimi scrittori e musicisti, nel corso della storia, hanno autoprodotto le proprie opere. Sono troppo romantico, tuttavia, per collegare l'editoria a progetti prettamente commerciali come quello di Amazon. L'autoproduzione del proprio libro, quella storica, avviene esclusivamente dal tipografo. L'autore, in questo caso, è editore di sé stesso. Dunque, autoproduzione sì, editoria a pagamento (che annichilisce l'artista) no.

La vera editoria, d'altronde, è fatta di scelte: con quale criterio selezionate, tra i manoscritti che vi arrivano, quelli che meritano di essere pubblicati?

La passione per la scrittura è inscindibile da una buona conoscenza sintattica e grammaticale. La presentazione dell'opera e dell'autore, cosa che purtroppo non comprendono in molti, è quindi importantissima per tutti noi perché ci mette subito di fronte alla passione di chi ha scritto il libro. Valutiamo con la pancia. Le parole devono graffiare, dire, emozionare, distinguersi, tacere, urlare.

Quanti titoli pubblicate, nel corso di un anno?

Nel 2016 abbiamo pubblicato 50 titoli. Nel 2017, nei primi cinque mesi, ne abbiamo pubblicati 10. Non esistono in realtà numeri ben precisi, un po' perché la nostra linea editoriale, essendo molto giovane, è sempre *in progress*, un po' perché preferiamo le parole ai numeri. La matematica non sarà mai il nostro mestiere. Siamo proprio un branco di irriducibili sognatori, eh?

Qual è il libro più "coraggioso" che hai pubblicato, tra tutti quelli editi da Eretica Edizioni, e perché?

Ogni libro di poesia è un libro coraggioso che, nel mare dell'industria libraria, rema contro tutte le correnti per arrivare a pochi ma caparbi lettori. Conquistare l'affetto di questi lettori, che in realtà non sono nemmeno così pochi come vogliono farci credere, è un nostro obiettivo.

Quello a cui tieni di più, invece?

Lo scrigno del Maestro – 99 racconti zen-siculi è il titolo che mi ha fatto capire, all'inizio di questa avventura, che come editore avevo veramente la possibilità e il dovere di regalare belle cose al mondo.

In che modo Eretica Edizioni si pone nella dicotomia «mercato-innovazione»?

Siamo un gruppo di artisti che lavora con altri artisti e il nostro cuore, o la nostra pancia, non parla questa lingua. Eretica è una *factory*, un ritrovo di persone che amano le lettere, una comune: coltiviamo quello che ci piace, per emozionarci innanzitutto, per sfamarci infine. Stiamo sul mercato come un libro sta su una bancarella. Non ci interessano le cose finte che vendono bene e in questo non siamo per nulla innovativi: vogliamo fare l'editoria che si faceva secoli fa, quella che ha eternato luoghi, personaggi e cadute da cavallo.

Secondo i dati relativi al 2016, il 57,6% degli italiani sono non-lettori. Quale potrebbe essere, secondo te, una buona soluzione per spingere la gente a leggere

libri?

Le statistiche continuano a dire che in Italia non si legge. Non percepisco questa completa decadenza, ma non la ignoro. La cultura, qualunque tipo di cultura, è l'unica arma che abbiamo per emanciparci. Non circondiamo i bambini di giocattoli e vestiti griffati, circondiamoli di fiabe e racconti. Questa è la soluzione. La mente è una spada che si affila con la lettura. Io regalerò sempre libri alle persone che amo e sarò sempre felice di riceverne tanti. Diceva Ignazio Buttitta che una casa senza libri è una stalla. Io aggiungo che ne basta anche solo uno sul comodino per renderla una fortezza inespugnabile.

I vostri progetti a breve termine?

Da alcuni mesi abbiamo allargato il catalogo agli ebook e nelle prossime settimane il catalogo digitale verrà ampliato con moltissimi nuovi titoli.

Inizieremo anche a partecipare a fiere ed eventi dal 2018, anche se probabilmente saremo già presenti a diverse manifestazioni a cominciare dall'autunno in corso.

Come vedi il futuro?

Vivo il tempo come un continuo presente: guardo al passato senza malinconia e penso al futuro senza ansia. Agisco sempre d'istinto, non amo la ragione delle scelte. Dal futuro mi aspetto, quindi, continue sorprese, cercando di "scartarle" con spirito avventuroso e trasognante.

Mattia Marzi

Recensioni

Questa sezione è dedicata a recensioni, per lo più di libri di vario argomento e genere letterario, italiani e stranieri, classici e contemporanei, e mira a fornire informazioni puntuali nonché valutazioni motivate e argomentate sulle pubblicazioni prese in esame, talora suggerendo spunti per una loro interpretazione critica.
A partire dal quarto fascicolo, sono state introdotte le recensioni di pellicole cinematografiche e nel sesto quelle relative a eventi, mostre e manifestazioni varie.

Stéphanie Hochet, *L'animal et son biographe*

Paris, Editions Payot & Rivages, 2017, pp. 190, eu 18

ISBN 978-2743639310

Leggere i romanzi di Stéphanie Hochet significa addentrarsi in una fitta, complessa rete di allusioni, fantasmi, ossessioni. In ogni romanzo il dosaggio si ricombina, nuovi rimandi si aggiungono, si avvertono risonanze inedite. Questo reticolato sembra infittirsi ancora di più con *L'animal et son biographe*, storia di una scrittrice in tournée in un sud della Francia solo apparentemente bucolico che si rivela a poco a poco colmo di sorprese e pericoli.

Proverò a stilare allora una parziale scaletta di quelli che mi paiono i riferimenti più significativi, consapevole che ci vorrebbe un saggio a esaminarli con la dovuta compiutezza:

1) Elementi pittorici. Se ne *Les éphémérides* il riferimento era esplicitamente Francis Bacon, qui, altrettanto esplicitamente, è Picasso, citato più di una volta: il Picasso delle incisioni, affascinato dalla corrida e dal minotauro, dal machismo mitologico delle figure metà bestie metà uomini. Nel più recente romanzo questi riferimenti si concentrano sulla figura perturbante del sindaco della cittadina, Charnot, la cui virilità indiscutibile diventa quasi caricaturale (il suo ritratto rievoca una silhouette fallica).
2) Un altro riferimento appare esplicito a un punto avanzato del romanzo, ed è Ionesco, quello di *Rhinocéros*: la metamorfosi, tutta sussulti e grugniti, di Charnot che legge il manoscritto della protagonista e i grugniti di plauso della platea anch'essa colta in atto di liberare la propria bestialità ricordano da vicino l'allegoria ioneschiana. Certo, di altre corna si tratta, di una metafora che richiede altra chiave di lettura.

3) Stéphanie Hochet, nella prima parte del romanzo, gioca sapientemente con l'*autofiction* come non ha mai fatto prima. Attenzione, il gioco è un trabocchetto: se non possiamo fare a meno di immaginare il personaggio dell'io che narra con le fattezze dell'autrice, anche per effetto di alcune mascherate allusioni a titoli che ricordano titoli veri della Hochet (*Eloge du ragondin*, per dire), o per le riflessioni sull'autosufficienza economica dello scrittore o sulla vita seminomade di chi per presentare i propri libri è in perenne movimento fra treni, taxi, alberghi, a un certo punto sentiamo che la Hochet approfitta della nostra condiscendenza per spingerci dove non ci saremmo aspettati di andare.
4) A poco a poco, il romanzo mette in scena un tema vasto e inquietante, quello del fraintendimento. Tema cruciale, per qualunque autore, per qualunque artista. Qui la protagonista si trova invischiata in un colossale fraintendimento delle proprie intenzioni: il suo interesse per il mondo animale, il suo ritenere animali e uomini alla pari è diventato, nelle intenzioni di Charnot e dei suoi accoliti (cioè di un'intera comunità del Sud della Francia), l'impulso per un progetto di ricostruzione di un mondo in cui uomo e animale si sfidano, si combattono, si cacciano. Qui, in questa provincia isolata e fertile, l'uomo riscopre la propria vocazione venatoria, che aveva represso per ossequio a mode e convenzioni sociali recenti, e la esercita senza sensi di colpa: e la stessa protagonista si piega a questa nuova ritualità della caccia, a denti stretti ammette di provare una fascinazione. Il fraintendimento, si diceva: di fronte al quale il personaggio della scrittrice si rivela impotente, incapace di ribellarsi, e alla fine disposto anche a cedere, pur di aver salva la vita.
5) La bestia di cui si parla è l'uro (*bos taurus primigenius*, in francese *aurocks*), il mastodontico bovino estinto che domina le pitture rupestri di Lascaux in forme di raffinata stilizzazione, lo stesso che in una celebre pagina di Cesare popola le foreste germaniche e che si tentò di resuscitare durante il nazismo attraverso incroci impossibili. Charnot, grazie alla genetica, riesce a selezionarlo per la ricreazione del proprio mondo dominato dai rapporti di forza e da impulsi

primitivi. L'uro diventa un dio, nelle intenzioni dell'io narrante, che accetta di scrivere un libro che lo celebri e lo definisca.

6) La scrittura. Ogni libro importante finisce per interrogarsi sulla scrittura. In questo romanzo la scrittura diventa modo per misurarsi con l'estraneo, con l'altro, il nuovo: è cimento, sfida, è – ecco il *trait d'union* – battuta di caccia. L'oggetto va inseguito, puntato, sfiancato, posseduto, vinto. Non c'è nulla di scontato o di prevedibile in questo: lo scrittore può soccombere, se le forze in gioco sono troppo grandi per lui. Anche qui riconosciamo, trasfigurato, il mondo poetico di Stéphanie Hochet, il suo misurarsi con soggetti di volta in volta diversi, la sua legittima e orgogliosa ambizione ad affrontare la vita altrui ricostruendola alla propria maniera (come una biografa, appunto).
7) La reclusione. Il libro, sia pure ambientato negli spazi aperti e soleggiati del sud, racconta una prigionia. La protagonista non riesce a uscire dal microcosmo in cui è stata attirata. Quando tenta di farlo, i confini sembrano spostarsi all'infinito, la campagna alterarsi in un'anamorfosi. Come accade agli abitanti del villaggio dei *Figli dell'invasione* di John Windham, o agli annoiati prigionieri dell'*Angelo sterminatore* di Luis Buñuel, o nel più recente e confacente *Village évanoui* del belga Bernard Quiriny, qualcosa di fatale, un'inerzia vischiosa, un sommarsi di disagi e incidenti le impediscono di allontanarsi, di tornare alla civiltà (Parigi è sempre più lontana, il ricordo delle abitudini sociali della capitale sempre più sfumato). La sessione di scrittura, invece di essere un paradiso fecondo di idee e favorevole alla libera invenzione, diventa prigionia, in cui si scrive perché non si può fare altro, e si scrive ciò che vogliono gli altri (il sindaco Charnot, sempre lui).
8) Di chi è ciò che si scrive? A chi appartiene l'opera? Ecco un altro tema che striscia sottopelle in tutto il romanzo, sin dalle prime scene in cui lettori e curiosi sembrano impadronirsi dell'opera dell'autrice fin troppo paziente per piegarla alla propria interpretazione, stravolgendone il senso, confondendo volontà dei personaggi e intenzioni dell'autore. Il romanzo di Stéphanie Hochet racconta,

con una certa angoscia, la progressiva perdita di paternità (o di maternità) dell'autore sull'opera. L'opera è di chi l'ha voluta, lo scrittore è un semplice esecutore, mette le parole giuste nell'ordine giusto, ma chi gli ha imposto il tema è il vero autore. Pronta a rinunciare alla propria opera sull'uro pur di avere salva la vita, la protagonista non rinuncia, però, a vendicarsi. Ma qui mi fermo.

Claudio Morandini

Riscoperte:

Mario Tobino, *Biondo era e bello*, Milano, Mondadori, 1974, pp. 195

«Un giorno gli zampillò dal cuore […] – liberato da un dio – il primo verso, volò via come dalla crisalide una farfalla. La stanzetta, solitaria, quelle modeste pareti assistettero al vento dei pollini che poi proruppero in piante» (*Cap. I*).

È con queste poche righe dal tono solenne che Mario Tobino, in *Biondo era e bello*, edito da Mondadori nel 1974, introduce al lettore la figura di Dante Alighieri. Queste stesse righe sostengono un paragone denso di pathos, attingendo dal linguaggio della natura: si immagini il primo verso dantesco imprigionato nell'animo del suo creatore; lì si è lasciato decantare, sviluppare, evolvere; ora è compiuto, perfetto, pronto per essere inciso su carta con poche gocce d'inchiostro. Così ebbe inizio la produzione letteraria del sommo poeta italiano. Si immagini quest'ultimo solo nella sua stanza, assorto nei suoi pensieri, in mano la penna d'oca, chinato sullo scrittoio, intento a lavorare alle sue "sudate carte", direbbe Leopardi. È davvero singolare pensare che solo quelle spartane pareti abbiano assistito alla stesura dei suoi primi versi. Dante aveva piantato il seme della sua vocazione: non restava che coltivarlo, prendersene cura con scrupolo, nutrirlo. I suoi versi – sì - erano ancora "fragile polline" in balìa del vento, ma presto si sarebbero rafforzati, temprati, rinvigoriti, contribuendo alla crescita di un'encomiabile arte poetica.

Mario Tobino, in una biografia romanzata originale e innovativa, invita a ripercorrere gli squarci di vita di un grande poeta come Dante, che con la sua raffinata arte, con acuta eloquenza e fervido spirito coltivò l'ancora tenero virgulto – per quell'epoca - della lingua volgare, grazie a lui sviluppatasi nell'odierno italiano.

Una vita perigliosa, quella vissuta dal sommo poeta fiorentino, spartita fra gli infiammati comizi tenuti all'interno del Comune e un'estenuante odissea che vide il poeta, esule e ramingo, ospite dei più grandi signori dell'Italia del Nord; un'esistenza che Mario Tobino rivela negli aspetti più intimi e spesso taciuti, mostrando un Alighieri ben discosto dalla ricorrente immagine, ormai cristallizzata, dell'intellettuale dal naso aquilino, col capo cinto d'alloro e la toga rossa.

Tobino – celebre psichiatra - ci accompagna in un profondo itinerario che si fa strada fra i recessi più insoliti della psicologia dantesca, mettendo a fuoco e scandagliando le passioni e le emozioni del padre della letteratura italiana, mosso occasionalmente durante l'esilio dalla flebile speranza di ritornare al suo caro "ovile", Firenze, la città del bel San Giovanni.

«Biondo era e bello»: così Tobino descrive un Dante ancora fanciullo, dedito ai trastulli sulla riva dell'Arno, prendendo in prestito un'espressione che, come tutti ricordano, lo stesso Alighieri impiegò nel terzo canto del *Purgatorio* in riferimento al valoroso Manfredi, ultimo sovrano svevo del regno di Sicilia. Il fatto che Dante abbia descritto Manfredi con attributi della propria immagine in età puerile induce a credere che nello stesso Manfredi Dante abbia individuato il proprio *alter ego,* o che comunque abbia intravisto il fanciullino che un tempo era in lui, ormai assopito.

Biondo era e bello è un libro che coinvolge, affascina e cattura, specialmente per l'inedita indole del poeta che rivela: Dante fu molto più di un letterato, anzitutto un uomo, anch'egli dedito ai vizi e ai piaceri terreni, pressoché occultati nelle sue opere. Proprio di queste ultime Mario Tobino rivela i retroscena, ovvero le circostanze che indussero il poeta a dare inizio alla loro composizione.

Tobino non trascura di inquadrare il contesto storico in cui operò l'Alighieri, ripercorrendo fatti ed episodi – dalle lotte fra guelfi e ghibellini al papato d'Avignone - con uno stile intriso d'ironia, qualità non riscontrabile nei comuni manuali di storia.

Biondo era e bello è adatto a coloro che desiderano oltrepassare l'immagine dantesca che trapela dalla *Commedia*, un'immagine senza dubbio colta ed erudita, ma

che cela gli aspetti più privati della vita del poeta, il quale, fra l'altro, intrattenne fervide amicizie con celebri rimatori, compagni di taverna.

Tobino, nel narrare la vita del poeta, non tralascia nemmeno le inquietudini e le angosce dell'Alighieri, costretto negli ultimi anni della propria vita a vagare di corte in corte, vittima dell'esilio: l'autore ne dipinge le preoccupazioni, le deboli speranze, la rassegnazione, fornendo un quadro analitico ben curato della sfera emotiva del poeta.

Se suggestivo è l'inizio della biografia composta da Tobino, ancor più toccante risulta la conclusione: l'autore descrive gli ultimi attimi di vita del sommo poeta con grande maestria, come se traslasse il lettore, ponendolo al capezzale dell'Alighieri poco prima della morte, sopraggiunta a Ravenna. Il pathos e la malinconia ben si adattano al clima di "serena tensione" – evidentemente, un ossimoro - che si respira fra i familiari i quali, inermi e impotenti, non possono far altro se non attendere che la morte porti via l'anima del loro caro. «Non respira più - piange sommessamente la figlia. Mai ci fu un volto così bello insieme alla morte» (*Cap. XXVI*).

Ivan Di Rosa

Contatti

Per autori e opere fino al ’500: quintiliani@diacritica.it o panetta@diacritica.it

Per autori e opere dal ’600 ai giorni nostri: panetta@diacritica.it

Redazione: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)

Per informazioni: info@diacritica.it o panetta@diacritica.it

Gerenza

Direttore responsabile:

Prof. Domenico Renato Antonio Panetta (giornalista pubblicista ed ex professore di Scienze sociali presso "Angelicum" – Pontificia Università San Tommaso d'Aquino di Roma)

Editore:

Prof.ssa Anna Oppido, via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Impresa individuale, iscrizione R.I. Roma REA n. 1431499 P. I. 13834691001

Redazione:

Via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Recapito telefonico: 06/96842360

Mail: panetta@diacritica.it

Registrazione Tribunale di Roma: n. 278/2014 del 31/12/2014

Iscrizione ROC: n. 25307

Codice ISSN: 2421-115X

Codice CINECA: E230730

Provider: Server Plan Srl con sede in Via G. Leopardi 22 - 03043 Cassino (FR)

Webmaster: Daniele Buscioni